بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

الجهود النقدية والبلاغية في مصر في القرن السابع الهجري

إعداد

جمال محمد صالح حسن

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

٢٠٠٨

الجهود النقدية والبلاغية في مصر في القرن السابع الهجري

إعداد

جمال محمد صالح حسن

بكالوريوس لغة عربية وآدابها، جامعة اليرموك ١٩٩٣م

ماجستير لغة عربية، أدب ونقد، جامعة اليرموك ٢٠٠٣م

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجات الدكتوراه في تخصص اللغة العربية، أدب ونقد، من كلية الآداب في جامعة اليرموك

وافق عليها

الأستاذ الدكتور محمود درابسة ....مشرفاً ورئيساً

أستاذ النقد الأدبي، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي ....عضواً

استاذ الأدب العباسي، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور قاسم المومني . ...عضواً

استاذ النقد الأدبي، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور جهاد المجالي ....عضواً

استاذ النقد الأدبي، جامعة آل البيت

الاستاذ الدكتور ماجد الجعافرة . ...عضواً

أستاذ الأدب العباسي، جامعة اليرموك

٣٠/ذو الحجة/١٤٢٩هـ - ٢٨/١٢/٢٠٠٨ م

الإهــــداء

إلى من حملتني جنيناً، وحضنتني صغيراً، وربتني كبيراً،

إلى روح والدتي تحناناً وشوقاً

إلى الذي ما زلتُ أتنسم رياح الجنة من خلاله:

والـــدي

إلى الغائبين بجسديهما الحاضرين بروحهما:

أخي صالح، أختي شادية

إلى التي شاركتني الحياة بمرها وحلوها، فكانت خير عون لي على الدهر، شقيقة الروح ومهجة الفؤاد:

زوجـــتـــي

إلى الذين أرى المستقبل مشرقاً في عيونهم، وامتداد عمري: أولادي

وديع، شادية، يامن، كرم

إلـــــى ....

أخواني وزوجاتهم وأولادهم

وإلـــــى ....

أختي وزوجها وأولادها

وإلـــــى ....

الأقرباء والأصدقاء

وإلى كل من له فضل عليّ

كل الحب والتقدير

جمـــال



يسعدني -بعد أن اكتملت الصورة، وخرجت هذه الدراسة إلى حيز النور- أن أقف وقفة اعتراف بالجميل إلى كل من أسهم في إنجاز هذه الدراسة بشكل أو بآخر، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمود درابسة المشرف على هذه الرسالة، فأتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان له؛ لما بذله من جهد وعناية فائقة، ولما قدمه من توجيهات قيمة وآراء سديدة، وأفكار مثرية في مراحل الدارسة جميعها.

والشكر الجزيل موصول لأساتذتي الأفاضل الذين تفضلوا بقبول مراجعة هذه الرسالة، والمشاركة في مناقشتها وإثرائها، كلّ باسمه: الأستاذ الدكتور: عبد القادر الرباعي، والأستاذ الدكتور: قاسم المومني، والأستاذ الدكتور :جهاد المجالي، والأستاذ الدكتور: ماجد الجعافرة، الذين ستكون ملاحظاتهم موضع اهتمامي، وأفيد منها -بإذن الله- وكل التقدير والعرفان إلى كل من أسهم في إخراج هذه الدراسة إلى حيز الوجود.

الباحث

قائمة المحتويات

الملخص

إعداد: جمال محمد صالح حسن

دكتوراه لغه عربيه: أدب ونقد

إشراف الأستاذ الدكتور: محمود درابسة

تتجه هذه الدراسة الموسومة بـــ"الجهود النقدية والبلاغية في مصر في القـــرن الـسابع الهجري" للكشف عن هذه الجهود التي بذلت في حقل الأدب العربي، خاصة في مجالي النقــد والبلاغة، لما لهذين المجالين من أهمية في تاريخ الدراسات النقديـــة والبلاغيـــة علـــى مــر العصور، حيث كان هناك اهتمام بالغ من النقاد والبلاغيين بدراســـة الأســـاليب، والأشــكال البلاغية في الأدب العربي، نظمه، ونثره، حيث أفرز هذا الاهتمام دراسات ومؤلفات في هذين المجالين، كان لها أثر كبير في تطور النقد والبلاغة.

ارتبطت الجهود النقدية والبلاغية في مصر في هذا القرن بما سبقها من جهود، فكانت وثيقة الصلة بها غير منبته عنها، حيث أشار ابن أبي الأصبع المصري في مقدمة كتابيه: "تحريــر التحبير" و "بديع القرآن" إلى أربعين مصدراً أفاد منها في تأليفه، وكذلك الأمر بالنسبة لابـــن الأثير الحلبي في كتابه "جوهر الكنز" وبذلك تكون هذه الجهود تتمه وتكملـــة للجهـــود التـــي تقدمتها في هذا المجال.

لقد تطورت الدراسات النقدية والبلاغية من قرن إلى قرن، فبعد أن كانت المباحث النقديـــة والبلاغية مجرد إشارات متفرقة مبثوثة في تضاعيف الكتب، كما هي عند الجاحظ في كتـــاب البيان والتبيين، وكتاب الحيوان، أخذت تنحو منحى آخر، وأصبح الاهتمام بها يأخذ شكلاً أدق، خاصة مع ظهور الدراسات القرآنية التي تناولت البلاغة والفصاحة في القرآن الكريم، لتثبت أن القرآن معجز بنظمه وأسلوبه، وبالتالي فأسلوبه وبيانه وإعجازه لا يقارن به شيء خاصـــة الشعر، هذا مع العلم بأن هذه الدراسات القرآنية البلاغية، لم تخل من التطرق إلـــى قـــضايا

ومباحث نقدية، مثل: دراسة الرماني في رسالته في النكت في إعجاز القرآن والباقلاني في كتابه إعجاز القرآن.

وأما في القرن الرابع الهجري فظهرت دراسات يمكن أن يطلق عليها بأنها دراسات منهجية علمية موضوعية، حيث قامت هذه الدراسات على أسس وقواعد علميه موضوعية، من خلال الموازنات والمفاضلات والمقارنات بين شعر وشاعر وآخر، فممكن أن نقول بأنها اتجهت إلى التخصصية، ومن ثم الحكم لأحدهما على الآخر، وبذلك انتقل النقد من مرحلة النقد الذوقي الجزئي إلى نقد موضوعي علمي منهجي يقوم علي التعليل والتفسير قبل إصدار الحكم بالجودة أو الرداءة، أو الأفضلية لأحدهما على الآخر.

استمر هذا التطور لهذه الدراسات حتى بلغ قمته في القرن الخامس الهجري على يد عبد القاهر الجرجاني في كتابيه: "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" حيث انتقل بالنقد والبلاغة نقلة نوعية، حيث كانت دراسته قائمة على الدراسة والتحليل العميق للنصوص القرآنية والأدبية، حيث لم يكتف بالتنظير، وإنما كان اهتمامه منصباً على التطبيق، وتوج جهوده هذه بنظرية النظم، ومعنى المعنى والشعرية وعلاقة النص بصاحبه.

وإذا وصلنا إلى القرن السادس الهجري أخذت الدراسات النقدية والبلاغية تنحو منحى تتجه فيه إلى التعقيد والتقنين والتقسيم المعتمد على المنطق، ظهر هذا الاتجاه بداية عند الفخر الرازي في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز" ووصل ذروته عند السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" لتصبح البلاغة على يديه علماً يهتم بالتقنين والتقعيد، حيث كان اهتمامه موجهاً إلى التقسيمات والتحديدات، معتمداً على الفلسفة والمنطق، فتحجرت وتجمدت البلاغة على يديه، كما يذهب إلى ذلك جل الدارسين.

ثم جاءت الدراسات من بعد السكاكي، حيث اهتمت هذه الدراسات بكتاب المفتاح، فكانت شرحاً له، أو تلخيصاً. وأما في القرن السابع الهجري فحفل بالدراسات النقدية والبلاغية، حيث شهد في مصر مؤلفات عديدة، كان اهتمامها موجهاً لدراسة المباحث النقدية والبلاغية، فتولدت مؤلفات شتى منها: ابن أبي الأصبع المصري في كتابيه "تحرير التحبير" و "بديع القرآن" وابن ظافر الأزدي في كتابيه "بدائع البدائه" و "غرائب التنبيهات" على عجائب التشبيهات" وابن شيث في كتابه "معالم الكتابة ومغانم الإصابة" وعز الدين بن عبد السلام في كتابه "الإشارة إلى الإيجاز" وبدر بن مالك في كتابه "المصباح" وابن الأثير الحلبي في كتابه "جوهر الكنز" فهذه المؤلفات تشهد بأن الحركة النقدية والبلاغية في مصر كانت حركة مزدهرة، وأن الاهتمام بالأدب كان على درجة عالية، فهذه المؤلفات حملت في طياتها وثناياها مادة ثرية وأبواباً غنية بالمصطلحات والمباحث التي تهتم بالنقد والبلاغة، وهي في الوقت نفسه مؤلفات لم تأت من فراغ، ولم تولد صدفة، بل هي دراسات مرتبطة بما سبقها من الدراسات، حيث أفادت منها، وقدم فيها أصحابها بها نظرتهم الخاصة بهم، حيث عرضوا لآراء من سبقهم، ثم أدلوا بدلوهم، وبذلك تكون هذه الجهود التي ظهرت في مصر في القرن السابع الهجري حلقة في سلسلة اتصلت بما سبقها من جهود، وبنفس الوقت استفاد منها من أتى بعدها.

المقدمة:

اتجهت الدراسات النقدية والبلاغية في جلها إلى الاهتمام بتاريخ النقد الأدبي، ورصد خطواته في مراحل حياته الأولى في العصرين الجاهلي والإسلامي. ثم جاء العصر العباسي الذي ازدهرت فيه الدراسات الأدبية، ونشطت فيه البحوث النقدية والبلاغية، وبرز فيه أعلام من النقاد والبلاغيين، حيث ترك هؤلاء إرثاً نقدياً وبلاغياً في بطون كتبهم، ومؤلفاتهم تزخر بالمباحث والقضايا النقدية والبلاغية.

شهد القرن الرابع الهجري أكبر فترة نضوج على مستوى الحياة الأدبية والفكرية خاصة في مجالي النقد والبلاغة، ويعد هذا القرن حقيقة قرن النضج والتأليف، حيث نبغ فيه كبار النقاد والبلاغيين، وتعددت فيه الكتب المؤلفة في هذين المجالين، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها على سبيل المثال، لا الحصر: كتاب عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، وكتاب الموازنة للآمدي، وكتاب الوساطة للقاضي الجرجاني.

استمرت حركة التأليف في النقد والبلاغة في القرن الخامس الهجري، الذي شهد مؤلفات لا تقل أهمية عن سابقتها المؤلفة في العصور المتقدمة، إذ نلتقي في هذا القرن مع عبد القاهر الجرجاني، الذي أحدث نقله نوعية في مجال الدراسات النقدية والبلاغية في عصره، فعد إمام النقاد والبلاغيين من خلال ما جاء به من نظريات قدمت خدمة كبيرة للنقد والبلاغة، وكانت الفيصل في وضع حد لكثير من القضايا التي كانت موضع خلاف ونزاع حاد، كقضية اللفظ والمعنى، ونظريته في البيان والمعاني، ونجد آراءه هذه موجودة في مؤلفيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة. وبناء على ذلك ركزت الدراسات النقدية والبلاغية الحديثة على المؤلفات التي وضعت في تلك العصور خاصة القرنين الرابع والخامس

الهجريين، لما تضمنته من دراسات نقدية وبلاغية كان له الأثر الكبير في وضع ورسم حدود واضحة للعملية النقدية والبلاغية.

وأما اهتمام الدارسين بالنسبة للقرنين السادس والسابع الهجريين فقد كان اهتمامهم بهما قليلاً مقارنة باهتمامهم بالقرنين الرابع والخامس الهجريين، وذلك عائد إلى اتهام هذين القرنين –السادس والسابع– من جمود وتعقيد في النقد والبلاغة، وأن المؤلفات التي ألفت كانت عالة على كتاب المفتاح للسكاكي، حيث انصب اهتمام المؤلفين في هذين القرنين على شرح ما جاء في كتاب المفتاح وتلخيصه.

بعد سقوط بغداد سنة (٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م)، انتقل العلم من العراق إلى مصر، حيث كثر العلماء في كل فن، وكذلك كثر الأدباء والشعراء خاصة في مصر والشام. لقد شهد القرن السابع الهجري أحداثاً جساماً على المستوى السياسي والثقافي، فقد شهد النصف الأول من هذا القرن سقوط الخلافة العباسية، واجتياح التتار للمشرق، وسقوط بغداد. وشهدت الشام الحروب الصليبية والاجتياح التتري أيضا.

وأما مصر فقد خاضت معارك ضد الصليبيين، كان أهمها معركة المنصورة، واستمرت هذه الأحداث والمعارك وبقيت مستمرة طيلة هذا القرن.

هذه الحالة السياسية التي شهدتها العراق وبلاد الشام ومصر من حروب ومعارك دامية مع التتار، والصليبيين، كان لها انعكاس على الحياة الاجتماعية والثقافية في هذه الأقطار، حيث شهد هذا القرن حركة ثقافية وأدبية وعلمية، فكثر الشعر والشعراء، وزاد الاهتمام بالبلاغة، وبالتأليف فيها، ففي الشام مثلا، نرى: ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) وابن أبي الحديد (ت ٦٥٥هـ). وأما في مصر فقد شهدت مؤلفات كثيرة كان اهتمامها منصباً على البلاغة والنقد، فنجد ابن ظافر الأزدي (ت٦٢٣هـ) في كتابيه: بدائع البدائه، وغرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات وابن شيث (ت٦٢٥هـ) في كتابه: معالم الكتابة ومغانم

الإصابة، وابن أبي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ) في كتابيه: تحرير التحبير، وبديع القرآن، وعز الدين بن عبد السلام (ت٦٦٠هـ) في كتابه: الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، وبدر بن مالك (ت٦٨٦هـ) في كتابه: المصباح، وابن الأثير الحلبي (ت ٧٣٧هـ) في كتابه: جوهر الكنز. حيث شكلت هذه الكتب موضع الدراسة الحالية للباحث؛ لأنها تدل على مدى الاهتمام بالحركة النقدية والبلاغية في مصر في القرن السابع، فزخرت هذه المؤلفات بالمباحث النقدية والبلاغية، مما يدل أيضاً على أن هذا القرن قد شهد حركة أدبية وفكرية، ونهضة علمية. ولكن معظم الدراسات النقدية والبلاغية الحديثة كان اهتمامها موجهاً إلى المؤلفات في العراق والشام، وكان نصيب مصر في الدراسة أقل حظاً، حيث إن الدراسات التي تناولت هذه الجهود النقدية والبلاغية في مصر في القرن السابع الهجري، بعضها كان تاريخياً، تحدث فيها مؤلفوها عن الأدب بشكل عام، وبعضها تحدث عن النقد بشكل عام أيضاً، وبعضها دراسات تدور في فلك المصطلح النقدي والبلاغي" فمن هذه الدراسات: النقد الأدبي في العصر المملوكي، لعبده قلقيله، والحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، لعبد اللطيف حمزة، والأدب في العصر الأيوبي، والأدب في العصر المملوكي، لمحمد زغلول سلام، واتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، لعبد المطلب مصطفى، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب، لإحسان عباس، والمصطلح النقدي والبلاغي في كتاب تحرير التحبير، ليحيى القضاة ومصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب جوهر الكنز لـ رولا كوافحة[1].

ومن هنا فقد جاءت هذه الدراسة لتتبع وتكشف عن الجهود النقدية والبلاغية في القرن السابع الهجري في مصر.

---

(١) انظر: يحيى، القضاة: المصطلح النقدي والبلاغي في كتاب "تحرير التحبير" لابن أبي الأصبع المصري، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٨م، وانظر أيضاً: رولا، كوافحه: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب جوهر الكنز، لابن الأثير الحلبي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٨م.

جاءت هذه الدراسة في تمهيد وفصلين، تناول التمهيد عرضاً تاريخياً موجزاً للحياة السياسية والثقافية والدينية للقرن السابع الهجري. فجاء في الحياة السياسية عرض للحروب والنزاعات والمعارك التي كانت دائرة في ذلك القرن ما بين الدولة الإسلامية وأعدائها، حتى استقر الأمر في مصر للأيوبيين على يد صلاح الدين الأيوبي، وما قام به من توطيد الحكم في مصر، وحروبه على الجبهتين الداخلية في مواجهة بقايا الدولة الفاطمية، وعلى الجبهة الخارجية من حروب مع الصليبيين. وجاء فيه أيضاً حكم المماليك بعد انقراض الدولة الأيوبية، كيف آل الحكم إليهم، وحروبهم مع التتار من جهة ومع الصليبيين من جهة أخرى.

وأما الحياة الثقافية فقد ازدهرت على يد سلاطين الأيوبيين فكانت المدارس والمعاهد العلمية إبان فترة حكمهم، واستمر المماليك في سياسة إنشاء المدارس، والاهتمام بها، مما كان له الأثر الأكبر في ازدهار الحركة العلمية والثقافية في هذا القرن. وكان لسلاطين الدولتين الأيوبية والمملوكية خاصة سلاطين الدولة الأيوبية ميول نحو العلم والثقافة مثل، صلاح الدين الأيوبي، حيث كان على علم ودراية بالقرآن والحديث، ويشجع العلماء ويغدق عليهم الأموال، وحذا من جاء بعده حذوه في هذا المقام والمجال.

وأما في الحياة الدينية فإن الاهتمام كان موجهاً بالدرجة الأولى إلى القضاء على المذهب الشيعي الذي كان سائداً في مصر والبلاد إبان حكم الفاطميين، وذلك لأن مذهب الدولة الأيوبية والمملوكية كان سنياً، وبالتالي كان الاهتمام إلى نشر المذهب السني وجعله المذهب الرئيس في البلاد، ولذا كان الاهتمام بإنشاء المدارس العلمية التي كان هدفها الرئيس تدريس المذهب السني والقضاء على المذهب الشيعي. واهتم سلاطين الدولتين الأيوبية والمملوكية بالمذهب الصوفي، حيث قاموا ببناء الربط والخوانق لأصحاب هذا المذهب، وأوقفوا عليه الأوقاف الكثيرة، وجعلوا رواتب للقائمين على هذه الربط والخوانق وللوافدين

إليها. ووجه السلاطين أيضاً اهتمامهم وعنايتهم للعلوم الإسلامية كالفقه والحديث والسيرة النبوية فشجعوا العلماء على التأليف فيها، فكانت المؤلفات الكثيرة في هذه العلوم.

ووجدت في هذا القرن طوائف دينية عديدة، حيث كان المجتمع عبارة عن خليط من الطوائف الدينية من سنة وشيعة وأقباط ويهود، وعرضت أيضاً لمظاهر الاحتفالات بالأعياد الدينية في هذه الفترة، وكيف كان اهتمام الأيوبيين والمماليك بهذه الأعياد.

وجاء في التمهيد أيضاً إشارة إلى المصادر النقدية والبلاغية التي شكلت ركناً أساسياً ومصدراً رئيسياً لكتّاب القرن السابع الهجري لما ضمته هذه المصادر في بطون كتبها من فنون بلاغية وبديعية وقضايا نقدية. حيث اطلع كتّاب القرن السابع الهجري على ما جاء فيها من آراء ومباحث وأبواب واستشهدوا بها وأفادوا منها عند وضعهم لمؤلفاتهم.

وأما الفصل الأول فقد جاء فيه المباحث النقدية التالية:

- حد الشعر .
- ثقافة الشاعر والكاتب.
- مزايا الشعر والنثر.
- الطبع والصنعة.
- الموازنات والطبقات.
- اللفظ والمعنى.
- السرقات الشعرية.

ناقشت الدراسة هذه المباحث مبينة وموضحة كيف تناول كتّاب القرن السابع الهجري هذه المباحث، وما هو مفهومهم لها، وما الذي استفاده النقاد في مصر في القرن السابع الهجري من المصادر المتقدمة عليهم في هذا المجال.

وأما الفصل الثاني، فتحدثت فيه عن المباحث البلاغية التالية:

- التشبيه
- المجاز
- الاستعارة
- الكناية
- البديع
- الجناس
- السجع
- الترصيع
- التصريع
- الطباق
- المقابلة
- المبالغة
- الغلو والإغراق.
- المذهب الكلامي .

حيث عرضت لهذه المباحث متناولاً فيها تطور هذه المباحث، وكيف عرضها، وتناولها الكتاب في مصر في القرن السابع الهجري، حيث كانت دراستهم لها دراسة علمية منهجية دقيقة تعتمد على الشواهد والأدلة القرآنية والشعرية وغيرها من الأحاديث النبوية، فكانت دراسة تنظيرية تطبيقية تعتمد على الدرس والتحليل المزود بالمعرفة العلمية والذوق الأدبي.

وعليه فإن الجهود النقدية والبلاغية في مصر في القرن السابع الهجري، كانت جهوداً متميزة، ولها واقعها التاريخي والثقافي والأدبي، حيث وجدت هذه الحركة النشطة في مصر في القرن السابع الهجري، وكان لها أثرها الواضح على الحركة النقدية والبلاغية، من خلال المؤلفات التي شهدها هذا القرن، وهي كذلك حركة لها اتصالها الوثيق بالدراسات النقدية والبلاغية المتقدمة عليها.

التمهيد

أ- المهاد التاريخي:

بدأت الخلافة العباسية بالضعف سنة ٢٣٢هـ، قبل زوالها من بغداد سنة ٦٥٦هـ، على يد التتار، وقد بدأ حكم الخلافة العباسية سنة ١٣٢هـ، وانتهت سنة ٩٢٢هـ، وهي أطول دولة الإسلام عهداً، حيث امتد زمن حكم خلفائها أكثر من سبعمئة عام، وبلغ عدد خلفائها أربعة وخمسون خليفة[(١)].

وقد مرت الخلافة العباسية بمراحل عديدة من حيث القوة والازدهار والضعف، فالعصر الأول لها يمثل عصر القوة والتوسع والازدهار ويمتد من سنة ١٣٢- ٢٣٢هـ، والعصر الثاني هو عصر النفوذ التركي، ويمتد من سنة ٢٣٢- ٣٣٤هـ، والعصر الثالث هو عصر النفوذ البويهي الفارسي، ويمتد من سنة ٣٣٤-٤٤٧هـ، والعصر الرابع هو عصر النفوذ السلجوقي التركي، ويمتد من سنة ٤٤٧-٦٥٦هـ[(٢)]. وأما عصر الخلافة الشكلية الاسمية فيبدأ عندما نقل المماليك مركز الخلافة إلى القاهرة في ١٣ رجب سنة٦٥٩هـ[(٣)].

ونتيجة للضعف الذي بدأ يسري في شريان الخلافة العباسية أدى إلى ظهور الدول المتتابعة، كالدولة الحمدانية سنة ٣١٧-٤٠٦هـ، والدولة الزنكية سنة ٥٢١- ٦٤٨هـ، والدولة الأيوبية سنة ٥٦٧-٦٤٨هـ، في بلاد الشام، وظهور الدولة الفاطمية في مصر سنة

---

(١) عمارة، محمد: الوسيط في المذاهب والمصطلحات الإسلامية، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٣٠٧، ٣٠٨.

(٢) طقوش، محمد: تاريخ الدولة العباسية، دار النفائس، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٣٢، ٣٣.

(٣) المقريزي: السلوك لمعرفة الدول والملوك ج٥٢٨/١، تحقيق، محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

٢٩٧- ٥٦٧هـ، وكان لظهور هذه الدول المتتابعة فضل في صد الخطر الصليبي الذي كان يهددها باستمرار [١].

ولي صلاح الدين مؤسس الدولة الأيوبية مصر سنة ٥٦٤هـ،حيث عمل على استجلاب محبة أهل مصر ليشتد بهم أزره في الانسلاخ عن نور الدين، وفي التغلب على الفاطميين وتكوين دولة مستقلة له في مصر فعزل من المناصب الكبيرة من يخشاهم من المتشعبين للخليفة الفاطمي العاضد ونصب مكانهم أخوته ووالده [٢].

بعد أن تم الأمر لصلاح الدين في مصر أخذ في تحصين مصر ليأمن شر غارة الأعداء، حيث قام بتشييد تحصنيات كثيرة حولها ورمم الأسطول البحري، وأسس المدارس المختلفة، وقام بحملات لتأمين الحدود المصرية، وكان همه أن يوحد مصر والشام في دولة واحدة لصد الخطر الصليبي الذي كان يتهدد البلاد باستمرار، وتم له هذا الأمر بعد وفاة نور الدين زنكي سنة ٥٦٩هـ.

ثم دارت الحروب بين صلاح الدين والصليبيين، حيث اكتسح كل شيء أمامه، فقهر جيوش بيت المقدس في في موقعة فاصلة بجهة حطين، حيث استطاع أن يحرر بيت المقدس ويطرد الصليبيين منها بأموالهم وأولادهم وأثقالهم وهكذا استطاع صلاح الدين أن يؤسس الدولة الأيوبية، ويجعل مصر مقراً لدولته وينتصر على الصليبيين ويطردهم من بلاد المسلمين منهزمين.

---

(١) حلمي، محمد: مصر والشام والصليبيون، د.ن، ١٩٧٩، ص ٦٤.

(٢) الإسكندري، عمر: سفدج، أ،ج: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٢٤٣.

توفي صلاح الدين عام "٥٨٩"هـ وتولى أولاده حكم الأعمال العظيمة من دولته، هي: حلب، ودمشق، ومصر، وتولى الأعمال الأخرى العادل، وبنو أخوته. أما أهم ما يميز تاريخ الأيوبيين بعد صلاح الدين هو النزاع الطويل، والمتواصل بين أفراد هذا البيت[١].

شهدت مصر في الفترة الأيوبية حملات صليبية عديدة كان هدفها استرداد القدس والهجوم على مصر، كان أهمها وأخطرها حملة فرنسية بقيادة الملك لويس التاسع ملك فرنسا Louis Ix France ، وتهدف هذه الحملة إلى الاستيلاء على مصر، وكان ذلك في فترة حكم الملك الصالح نجم الدين أيوب، حيث جمع جيوشه بالقرب من دمياط وحصنها بالأسلحة والأقوات وجعل مركز قيادته في المنصورة. حيث استطاع الفرنج الدخول إلى دمياط والاستيلاء على ما بها من الذخائر والأسلحة، واشتد مرض الملك الصالح نجم الدين في هذه الفترة وهو مرض السل والقرحة وقد أيس منه[٢].

توفي الملك الصالح سنة ٦٤٧هـ في المنصورة وكتم خبر موته، وقامت شجرة الدر بالأمر وأرسلت في استدعاء ابنه المعظم توران شاه من حصن كيفا، وعندما وصل بايعه المسلمون، وقاتل الإفرنج وغلبت أساطيلهم أساطيل العدو، وانهزم الإفرنج وأسر ملكهم الفرنسيس[٣].

ولما انهزم الإفرنج وتملك توران شاه عرش مصر حصلت جفوة بينه وبين مماليك أبيه انتهت بنصب كمين له ومقتله، وقلد المماليك شجرة الدر عرش مصر، حيث كانت مدة

---

(١) ماجد، عبد المنعم: الدولة الأيوبية في تاريخ مصر الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٦١-١٦٢.

(٢) أبو الفداء: المختصر في أخبار البشر، علق عليه: محمود ديوب، ج٢/٢٨٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

(٣) ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون، ج٥/٤٢٨، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م.

حكمها ثلاثة أشهر، ثم خلعت وهي آخر الدولة الأيوبية، حيث كانت مدة حكمهم إحدى وثمانين سنة[1].

ثم جاءت الدولة المملوكية وكانت فترة حكمها فترة استمرار للجهاد والقتال والدفاع عن الدولة الإسلامية ضد الأعداء والخطر الخارجي المتمثل بالتتار من جهة، وبالصليبيين من جهة أخرى وأيضاً فإن الأوضاع الداخلية كانت تمثل خطراً على المماليك، كان عصر المماليك يموج بالأحداث المتلاحقة من فتن وثورات ومعارك في الداخل وفي الخارج ولهذا انتشرت الفوضى والاضطرابات في عصرهم، ورغم ذلك استطاعوا أن يجعلوا مصر عاصمة امبراطورية شاسعة الأطراف، وزعيمة العالم الإسلامي، ومقر الخلافة الإسلامية وإليهم يرجع الفضل في القضاء على الإمدادات الصليبية في الشام وتحرير مدنه من الاستعمار الصليبي[2].

بعد مقتل السلطان عز الدين أيبك، تولى قطز أمور الدولة، ووقعت في مدته النكبة العظيمة، وهي سقوط بغداد على يد التتار، وزوال الخلافة الإسلامية سنة ٦٥٦هـ وحدثت في عهده أيضاً الموقعة الحاسمة بين المماليك بقيادة قطز وبيبرس وبين التتار عند عين جالوت وهي بالقرب من مدينة الناصرة في فلسطين حيث تواصل القتال، واستطاع المماليك هزيمة التتار هزيمة ساحقة حيث تقهقر التتار، وانسحبوا من دمشق وحلب، وكانت القوات المصرية تطاردهم، وزينت أقطار العالم الإسلامي لهذا النصر المبين[3].

ثم خلف الظاهر بيبرس قطز ويعد بيبرس من أعظم سلاطين المماليك، فهو المؤسس الحقيقي لسلطتهم، حيث قام بترتيب شؤون مصر الداخلية، وعمل نظاماً للإدارة محكماً وعين

---

(١) الجبري: تاريخ الجبرتي ج١/٢٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

(٢) سالم ،السيد: سالم، سحر: دراسات في تاريخ الأيوبيين والمماليك، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ٢٠٠٤م، ص ٢٣٦.

(٣) عبيد، حسن: مصر في أربعة عشر قرنا الحكام من عمرو بن العاص إلى عبد الناصر، دار النهضة العربية، ١٩٨٨م، ص ١١٧.

عدداً من الأكفاء على شؤون المال والاقتصاد، وعمل على العناية بالطرق وإصلاح الجسور، وحفر الترع، وتقوية الحصون في موانئ مصر والإسكندرية ورشيد ودمياط وعمل على تنظيم الجيش وإعادة تجديد الأسطول[1].

لقد واجه الظاهر بيبرس صعوبات وتحديات كثيرة على الصعيدين الداخلي والخارجي.وأما على الصعيد الداخلي فقد واجه ثورة الأعراب الذين كانوا يرفضون حكم المماليك عليهم باستمرار، وكانوا يقومون بالثورة وأما على الصعيد الخارجي فكان هناك خطر المغول، وخطر الصليبيين، حيث استطاع أن ينتصر عليهم بالحرب والسياسة ومن الأمور العظيمة التي قام بها الظاهر بيبرس إحياء الخلافة العباسية بالقاهرة سنة ٦٥٩هـ[2]

توفي الظاهر بيبرس سنة "٦٧٦هـ" حيث كان من أعظم الملوك شهامة وصرامة، وله فتوحات وعمارات مشهورة ومن أبرز المماليك الذين جاءوا بعده وحققوا انتصارات ساحقة ضد المغول والصليبيين ثلاثة: أولهم: السلطان قلاوون الذي انتصر على المغول في معركة حمص سنة ٦٨٠هـ كما صد هجوم الصليبيين واستطاع أن يستعيد منهم طرابلس وحصن مرقب[3]. وثانيهم الأشرف خليل الذي فتح عكا وطرد الفرنجة منها، ، وطهر الشام منهم وثالثهم الناصر محمد بن قلاوون "٦٩٣هـ" وفي مدته أغار التتار على الدولة سنة "٦٩٩هـ" وهزموا المماليك واستولوا على دمشق إلا أن المسلمين هزموهم في موقعة فاصلة بالقرب من دمشق سنة ٧٠٢هـ وأسروا الكثير منهم فكانت هذه رابع مرة صد فيها التتار عن مصر[4].

---

(١) عبيد، حسن: مصر في أربعة عشر قرنا، ص ١٢٠.

(٢) المقريزي: السلوك ج١/٤٨٨ وما بعدها.

(٣) التونجي، محمد: التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي، دار طلاس، ١٩٨٧م، ص٨٥.

(٤) الإسكندري، عمر، سفدج ، أ.ج: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، ص ٢٦١.

لقد كان حكم المماليك البحرية مصر على امتداد القرن السابع وجل القرن الثامن من سنة "٦٤٨- ٧٨٤" حيث تعود أهمية هذا العصر إلى الناحية السياسية من جهة، وذلك عندما تصدوا للتتار وهزموهم في معركة عين جالوت، وصد الخطر الصليبي وطرده عن الديار المصرية والشام. وأهميته تعود أيضاً إلى اهتمامهم بالنواحي العمرانية والحضارية من خلال اهتمامهم ببناء المدارس والمساجد وتشجيعهم للعلم. واستطاع الظاهر بيبرس إحياء الخلافة الإسلامية في مصر، وبذلك أعطى لمصر أهمية كبرى لتقود العالم الإسلامي في صراعها ضد الأعداء. وفي عهد المماليك عادت للحضارة الإسلامية هيبتها وقوتها وسلطانها السياسي والديني وذلك من خلال الانتصارات التي حققوها في معارك كثيرة ضد الأعداء، وتحريرهم للبلاد الإسلامية التي كانت بيد عدوهم.

وأما بالنسبة للحياة الثقافية فقد كان عصر الأيوبيين ٥٦٧-٦٤٨هـ عصر إحياء للفكر والثقافة الإسلامية والعربية، كما كان عصر إحياء سياسي، وتمثل هذا الإحياء في بعث العلوم الشرعية والاهتمام بالقرآن والحديث اهتماماً بالغاً، وشجع الحكام العلماء وتسابقوا إلى تقريب الفقهاء والحفاظ والقرآء، بل سعى كثير من ملوك الأيوبيين وأمرائهم لينهلوا من فيضه[1].

اشتهر سلاطين الدولة الأيوبية بحبهم للعلم والعلماء، فكان صلاح الدين يجمع حوله رجال العلم ويحضر مجالسم ويقربهم، وما يقال عن صلاح الدين ينطبق على من جاء بعده من ملوك وسلاطين الأيوبيين [2].

---

(1) سلام، محمد زغلول: الأدب في العصر الأيوبي، ج١/ ٨٣، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

(2) انظر: المقريزي: الخطط ج٣/٤٠٦، ٤٠٧، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، وانظر: بردي، ابن تغري: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج٦/١١٧، قدم له: محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.

شهد هذا العصر حركة واسعة في تأسيس المدارس في مختلف أرجاء البلاد، وقد تسابق في تأسيسها السلاطين، والملوك، والأمراء، والأثرياء، والمعلمون، وفتحت أبوابها تستقبل الوافدين عليها من كافة الأنحاء تمهد أمامهم سبيل الحياة، وتمدهم بأسباب العيش وتهيء لهم الإقامة وقد تنوعت ألوان الثقافة في دور العلم هذه بين علوم دينية ولغوية وفلسفية واجتماعية[١].

وكان السلطان صلاح الدين الأيوبي قد قام ببناء المدارس في مصر، وذلك لمحاربة المذهب الشيعي، مذهب الدولة الفاطمية والقضاء عليه، ولإثارة الحماس الديني ضد الفرنج في الحروب الصليبية[٢]. هذا بالإضافة إلى دورها في الاهتمام بالدراسات الإسلامية والحديث والتفسير والقراءات وغيرها من العلوم الأخرى[٣].

ومن أشهر المدارس التي أنشئت في العصر الأيوبي: المدرسة الناصرية، والمدرسة القمحية، والمدرسة الفائزية، والمدرسة السيوفية وغيرها[٤].

وكانت المدارس في هذا العصر أشبه بالجامعات، فهي معاهد للتعليم العالي، ولكل مدرسة مذهبها الذي تتبعه، وإن كان بعضها يشمل أربع كليات للمذاهب الأربعة، ووجدت المدرسة بداية لتكون مركزاً للعلوم الدينية من فقه وحديث وتفسير ولكن الوضع أخذ بالتطور

---

(١) بدوي، أحمد: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٢١-٢٢

(٢) حمزة، عبد اللطيف: الحركة الفكرية في العصرين الأيوبي والمملوكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ٨٠-٨١.

(٣) ضيف، شوقي: عصر الدول والإمارات، مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د.ت، ص ٨٢.

(٤) انظر: المقريزي: الخطط، ج١/ ٢٠٠ وما بعدها

حتى غدت المدارس مراكز لتدريس النحو والفلسفة، والعلوم الطبيعية فضلاً عن العلوم الدينية[١].

وظهر اهتمام الأيوبيين بالعلم من خلال عنايتهم بالمكتبات، واقتناء الكتب وحفظها فأنشئت دور الكتب في قصور الخلفاء والسلاطين والأمراء، ووجد اهتمام أيضاً بالكتاتيب لتعليم الصغار القراءة والكتابة وتحفيظهم للقرآن الكريم[٢].

وقد نشطت الحياة الأدبية في عصر الأيوبيين، حيث لعب الشعر دوراً مهماً في أحداث هذا العصر، وكان ترجماناً لما فيه، ولم يقتصر الشعر على طبقة الشعراء المحترفين من مداحي الملوك والسلاطين والأمراء، بل إن كثيراً من الناس تعلقوا به، وصار لهم هواية محببه يلجأون إليه فيدوعونه ما يريدون التعبير عنه من مكنونات أنفسهم، أو يتبادلون به التهاني والرسائل، أو يتخذونه وسيلة للتسلية والمتعة في مجالسهم، وأسمارهم، وسجل الشعر أحداث العصر، وكان صورة لها حيث عكس مراحل الحروب الصليبية، وما حصل عليه المسلمون من انتصارات، أو نكبوا به من هزائم[٣].

ومن أشهر شعراء مصر في هذا العصر ابن سناء الملك ت (٦٠٨هـ) وقد قال في الموشحات وأجاد فيها، وكمال الدين بن النبيه المصري ت(٦١٩هـ) وابن شمس الخلافة ت(٦٣٢هـ) وعمر بن الفارض ت (٦٣٢هـ) وقد اتصف شعره بالتصوف وجمال الدين بن مطروح ت (٦٩٤هـ) وبهاء الدين زهير ت (٦٥٦هـ).

---

(١) عاشور، سعيد: مصر والشام في عصر الأيوبيين والمماليك، ص ١٢١.

(٢) سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر الأيوبي، ج١/٨٩-٩٢.

(٣) محمد زغلول، سلام: الأدب في العصر المملوكي ج٩/٢، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

وشهد العصر الأيوبي كذلك نشاطاً في علوم اللغة وخاصة النحو والصرف، واشتهر من علماء اللغة أبو محمد بن بري ـ(٥٨١هـ) وابن عبد المعطي الزواوي ت (٦٢٨هـ) وابن الحاجب ت (٦٤٦هـ) [١].

وأما التاريخ فقد شهد نشاطاً كبيراً في هذا العصر فاتجه بعض المؤرخين نحو كتابة موسوعات في تاريخ الدولة الإسلامية، واتجه آخرون نحو شرح تراجم العظماء وتدوين مآثرهم، في حين عُني القسم الأكبر من المؤرخين بذكر أحداث الصراع بين المسلمين والصليبيين ومن مؤرخي العصر الأيوبي أبو علي الجواني ت(٥٨٨هـ) والملك المعظم عيسى ت (٦٣٩هـ) وبهاء الدين بن شداد صاحب سيرة صلاح الدين المعروفة بالنوادر السلطانية ت (٦٣٢هـ) وشهاب الدين أبو شامة ت (٦٦٥هـ) صاحب كتاب الروضتين، وابن ظافر الأزدي صاحب كتاب الدول المنقطعة ت (٦٢٣هـ) وجمال الدين القطفي ت(٦٤٦هـ) صاحب كتاب أخبار العلماء بأخبار الحكماء، وغيرهم[٢].

هذا بالإضافة إلى الاهتمام بعلوم الدين والحديث والتفسير، حيث نبغ مجموعة من العلماء في هذا المجال، وكثرت المؤلفات الدينية، ومن أشهر علماء مصر في هذا القرن ابن دحيه (ت٦٣٣هـ) حيث كان حافظاً بصيراً بالحديث ومعتنياً به،.والإمام الحافظ المنذري حيث درس الفقه.وبمصر وبرع فيه. وقد نشطت في هذا العصر حركة الكتابة في البلاغة وعلومها، في مصر والشام فنجد ابن الأثير في مؤلفه "المثل السائر" "ت٦٣٧هـ" وفي مصر نجد ابن الأصبع "ت٦٥٤هـ" المصري في كتابيه: "بديع القرآن و"تحرير التحبير" وابن ظافر الأزدي " ت٦٢٣هـ" في كتابيه، "بدائع البدائه" وغرائب التشبيهات وابن الأثير الحلبي "ت٧٣٧هـ" في كتابه "جوهر الكنز" وغيرهم. نشطت حركة التأليف في البلاغة كونها مرتبطة بالقرآن

---

(١) عاشور، سعيد: مصر والشام في عصر الأيوبيين والمماليك، ص ١٢٣-١٢٤..

(٢) المرجع نفسه: ص ١٢٥.

الكريم من حيث بيان بلاغته وفصاحته وإعجازه، ثم تطورت بعد ذلك لتصبح علماً منفصلاً قائماً بذاته له قواعده وأصوله

وأما بالنسبة لسلاطين المماليك، فقد اقتدوا بالأيوبيين، وتشبهوا بهم، وورثوا عنهم الاهتمام بالعلم والأدب والثقافة بل إن الدرجة التي وصل إليها هذا النشاط العلمي في زمن المماليك ربما زادت على النشاط العلمي في زمن بني أيوب، ولكن الفرق بين سلاطين الدولة الأيوبية وسلاطين المماليك تمثل في مشاركة سلاطين الأيوبيين الفعلية في الحركة العلمية فصنف معظمهم في العلم، وكانت لبعضهم الآخر جهود في تأليفه وتشجيعه، أما سلاطين المماليك فيبدو أنهم اكتفوا في ناحية واحدة فقط هي تشجيع العلم [١].

أصبحت مصر في عصر سلاطين المماليك محوراً لنشاط علمي كبير، فأصبحت الموئل الرئيس لطلاب العلم من مختلف الأقطار، وخير دليل على هذا النشاط ما خلّفه ذلك العصر من تراث ضخم في مختلف العلوم والفنون والذي جعل مصر محوراً رئيساً لهذا النشاط العلمي هو ما أصاب المسلمين في القرن السابع الهجري من نكبات ومصائب على أيدي التتار في العراق والشام، وعلى أيدي المسيحيين في الأندلس، إذ تحول كثير من علماء تلك الأقطار إلى مصر، واختاروها مكاناً لسكناهم ولممارسة نشاطهم العلمي، وكذلك نظراً لإحياء الخلافة العباسية في مصر سنة ٦٥٩هـ على يد الظاهر بيبرس مما أهل مصر والقاهرة لأن ترث الخلافة العباسية في بغداد وينتقل مركز النشاط العلمي والديني إليها[٢].

وليس أدل على الاهتمام العلمي في مصر في عصر المماليك من كثرة المدارس التي أنشأها السلاطين والأمراء، حيث استمر سلاطين المماليك في هذه السياسة التعليمية، فتنافس

---

(١) حمزة، عبد اللطيف: الحركة الفكرية في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ١٥٤.

(٢) الحداد، محمد: صفحات من تاريخ مصر، السلطان المنصور قلاوون، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٤٦.

بعضهم بعضاً في بناء المدارس، حيث كانت الدوافع الدينية والسياسية هي الدافع لبناء هذه المدارس وذلك لتعليم الفقه والحديث وسائر العلوم الدينية الأخرى، ولبث الروح الدينية، والحماسة لتشجيع الناس لمحاربة الأعداء، حيث بلغ عدد المدارس التي بناها سلاطين المماليك وأمراؤهم نحو خمس وأربعين مدرسة ذكرها المقريزي في خططه[١].

ولم تكن المدارس وحدها مركز العلم والدرس في عهد المماليك، بل كان يشاركها الجوامع والمساجد، فاهتم المماليك بهذه المساجد والجوامع، كجامع ابن طولون والجامع الأزهر[٢]

وقد كان يؤم هذه المدارس والجوامع طلبة العلم من كل مكان، دون أن يتكلفوا شيئاً فكان السلاطين والحكام يقومون بتكاليف المدارس وشيوخها، ويقفون عليها الأوقاف الكثيرة، ويرتبون الرواتب الشهرية للفقهاء والعلماء، وأوقفت بعض المدارس على تدريس علوم بعينها، كالفقه والحديث، أو التفسير، أو تعليم القرآن الكريم، ويقوم بالتدريس شيوخ ومدرسون ومعيدون[٣].

ازدهرت الحركة العلمية في مصر في عصر سلاطين المماليك ازدهاراً واسعاً، فغدت البلاد محوراً لنشاط علمي متعدد الأطراف حيث اتسعت حركة التأليف في التاريخ اتساعاً كبيراً وخصوصاً في الطبقات والتراجم كما نرى أبي شامة ت ٦٥٥هـ وكمال الدين بن العديم ت ٦٦٦هـ وابن أبي أصيبعة ت ٦٦٨هـ في كتابه طبقات الأطباء، وعند ابن خلكان ت

---

(١) انظر: المقريزي: الخطط، ج٤/ ٢٢٤ وما بعدها.

(٢) السيوطي: حسن المحاضرة ج٢/٢١٩؛ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٣) سلام ، محمد زغلول: الأدب في العصر المملوكي، ج١/ ١٢٦.

ت٦٨١هـ في كتابه وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ونجد كذلك التاريخ القصصي عند عبد الله ابن الظاهر ت٦٩٢هـ، وجمال الدين بن واصل ت ٦٩٧هـ وغيرهم[١].

ووجد في هذا العصر عدد كبير من المؤرخين، ومن كتاب السير الذين تحدثوا عن أبطالهم، وملوكهم، وعظماء رجالهم من العلماء والحكماء، ورجال الدين، أو القادة الحربيين، ككتاب الروضة البهية الزاهرة والخطط المعزية القاهرة لمحي الدين عبد الله بن عبد الظاهر ت٦٩٢هـ، وكتابه الآخر عن سيرة الظاهر بيبرس، وكتابه أيضاً الألطاف الخفية من السيرة الشريفة السلطانية الملكية الأشرفية. ووضع فخر الدين النابلسي تاريخ الفيوم، كما وضع ابن العماد الإسكندراني ت ٦٣٧هـ فقد وضع كتاباً في تاريخ الإسكندرية، ووضع يحيى بن حميدة ت ٦٤٠هـ كتاباً في تاريخ مصر، وكتب عبد الله بن محمد المعروف بابن ميسر ت ٦٧٧هـ كتابه تاريخ مصر، حيث جعله وقفاً على الفاطميين، وكتب واصل الحموي ت ٦٩٧هـ كتابه مفرج الكروب في دولة بني أيوب[٢].

وقد تصدرت علوم القرآن والحديث والفقه، وكل ما يتصل بأمور الشرع، حيث كان الاهتمام بهذه العلوم شديداً جداً؛ لأن المذهب الذي كان سائداً في البلاد هو المذهب السني وهو مذهب الدولة الرسمي ومن هنا كان الاهتمام بهذه العلوم في المرتبة الأولى، حيث نبغ فيه كثير من مشاهير العلماء كابن دقيق العيد، وتقي الدين السبكي، وظهر في التفسير علماء كثر مثل: منصور بن سرايا الأنصاري الإسكندري المالكي ت سنة ٦٥١هـ، وابن المنير احمد

---

(١) الحسين، قصي: الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس،٢٠٠٦م، ص ٧٤.

(٢) المرجع نفسه: ص٧٧- ٧٨.

ابن منصور الإسكندري المالكي حيث كان إماماً في النحو والأدب والتفسير والأصول واشتغل بالقضاء[١].

ونبغ في علوم التفسير عز الدين عبد السلام ت ٦٦٠هـ الذي صنف كتابه المشهور الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، وابن النقيب جمال الدين محمد بن سليمان ت٦٩٨هـ، حيث صنف تفسيراً حافلاً في خمسين مجلداً ذكر فيه أسباب النزول والقراءات والإعراب واللغات وعلم الباطن[٢].

ومن العلوم المتصلة بالدين واشتغل به أهل الجدل والأصول والفقه والتفسير وغيرهم من المشتغلين بالشعر، والخطابة والرواية علم البلاغة. والذي دعا إلى الاهتمام به كونه متصلاً بالقرآن الكريم المعجزة الخالدة، ومن هنا جاء الاهتمام بهذا العلم وعلم النحو.

أما بالنسبة للشعر في هذا العصر فقد كان الاهتمام الموجه إليه قليلاً بالنسبة إلى الاهتمام الموجه إلى علوم الدين والكتابة حيث لم تكن لسلاطين المماليك سياسة معينة في تشجيع الشعراء، وعلى الرغم من ذلك فقد نظم الشعراء وأكثروا في المدائح النبوية والوصف والغزل، وسجلوا الحوادث ونظموا، في العلوم والفنون، وابتكروا البديعيات[٣].

ونظموا في الأحاجي والألغاز والمطارحات الشعرية والمحاورات والمجاوبات والنظم في الحرف والصناعات. ومن أشهر شعراء هذا العصر في مصر: عفيف الدين التلمساني ت٦٩٠هـ[٤].وسراج الدين الوراق ت ٦٩٥هـ وأبو الحسين الجزار ت ٦٩٧هـ،وابن نباته

---

(١) حمزة، عبد اللطيف: الحركة الفكرية بمصرفي العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ١٩٢.

(٢) الحسين، قصي: الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني، ص ٧٩.

(٣) مصطفى، عبد المطلب: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٣٢.

(٤) الحسين، قصي: الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني، ص٧٣.

المصري ت ٧٦٨هـ وبلغ الأدب الصوفي في هذا العصر ذروته العالية متمثلاً في شعر عمر بن الفارض ت ٦٣٢هـ[1].

لقد كانت الحياة الثقافية في العصرين الأيوبي والمملوكي مزدهرة والحركة العلمية كذلك الأمر، ولقد لمس ذلك من خلال حركة التأليف الواسعة في مختلف العلوم، ومن خلال الاهتمام الكبير من قبل سلاطين الدولتين الأيوبية والمملوكية وأمرائهم في تشجيع العلم وتقريب العلماء، وبناء المدارس ووقف الأوقاف عليها، وإغداق الأموال على العلماء والمدرسين، مما أوجد حركة تأليف واسعة في مختلف أنوع العلوم.

إن الحياة الدينية وثيقة الصلة بالحياتين السياسية والثقافية بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ويتضح ذلك من خلال تشجيع وتنمية الشعور الديني في المجتمع من خلال الخلفاء والأمراء الأيوبيين والعلماء ضد الغزو الصليبي والمغولي المتربص بالبلاد حيث قام الحكام بتشجيع الفقهاء والعلماء وتقريبهم إليهم، وإغداق المال عليهم، هذا بالإضافة إلى ظهور الحكام بصورة دينية مشرقة من خلال مداومتهم على الصلاة والاعتكاف وقراءة القرآن وسماع الحديث، وغيرها من الأمور الدينية الأخرى.

أما بالنسبة لارتباط الحياة الدينية بالثقافية فقد رأينا كيف انكب سلاطين وأمراء كل من الدولتين الأيوبية والمملوكية على بناء المدارس والجوامع، واهتمامهم بالكتب والمكتبات وتشجيعهم للعلم والعلماء وتقريب العلماء والكتّاب إليهم وتسليمهم الوظائف العليا في الدولة والاستماع إليهم وإغداق الأموال عليهم.

---

[1] فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي، ج٣/ ٤٣١، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٤م.

عندما انتقل الحكم من الدولة الفاطمية ذات المذهب الشيعي إلى الدولة الأيوبية ذات المذهب السني، كان أول ما عهد إليه صلاح الدين وخلفاؤه هو إغلاق معاهد الدعوة الشيعية ومذاهبها، وتأسيس المدارس السنية في معظم البلاد خاصة المدن الكبرى، كالقاهرة والإسكندرية، حيث عين لكل مذهب مدارسه وقضاته، وسار خلفاؤها على نهجه، لعبت هذه المدارس دوراً كبيراً في نشر المذاهب السني، ومحاربة المذهب الشيعي، والتخلص من آثار الشيعة، ومارست هذه المدارس دوراً خطيراً في تشجيع وتنمية وإثارة حماس الشعب في التصدي لغزوات الأعداء من الصليبيين وغيرهم، هذا الدور الذي لعبته المدارس في عصر الأيوبيين استمر في زمن الدولة المملوكية.

واشتهرت الدولتان الأيوبية والمملوكية ببناء أماكن للعبادة يقضي بها المتصوفة كل أوقاتهم وتنفق الدولة عليهم في أثناء إقامتهم بهذه الأماكن واسمها الخوانق/الخوانك، والخوانك(*) كما يقول المقريزي: "حدثت في الإسلام في حدود الأربعمائة من سني الهجرة، وجعلت لتخلي الصوفية فيها لعبادة الله تعالى"(١).

وكان من عمل الخانقاه إيواء الغرباء من المسلمين والسماح لهم ولأسرهم بالإقامة فيها فالدولة خصصت جزءاً خاصاً من ميزانيتها لهذه الخوانق، وإن الدولة رأت في هذا العمل تقرباً إلى الله تعالى، وكانت لا تسمح لنفسها بأن تأخذ من مال الخانقاه شيئاً ولو لمصلحة أخرى من المصالح العليا(٢).

(*) الخوانك: جمع خانكان، وهي كلمة فارسية معناها بيت، وقيل أصلها خونقاه، أي الموضع الذي يأكل فيه الملك.

(١) المقريزي: الخطط ج٤/ ٢٨٠.

(٢) حمزة، عبد اللطيف: الأدب المصري من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية، مكتب النهضة المصرية، القاهرة، د.ت ،ص ٤٨.

وأولى الأيوبيون عنايتهم للعلوم الإسلامية والعربية كالفقه والحديث والسيرة النبوية، وقد أدى هذا إلى وجود مراجع كثيرة من الكتب الإسلامية التي ألفت في هذا العصر، والتي تدور حول الموضوعات الفقهية، أو في الحديث، أو في التاريخ الإسلامي وتراجم رجالات المسلمين[١].

واشتهر بمصر والشام جماعة من كبار المحدثين والحفاظ ورواة الحديث منهم محدث القرن السابع عبد العظيم بن عبد القوي المنذري رئيس المدرسة الكاملية للحديث بين القصرين الشافعي المذهب "٥٨١-٦٥٦هـ"، وابن دحيه الأندلسي الأصل الذي ولي المدرسة الكاملية فترة زمنية طويله، وقد شملت علوم الدين في مصر في عهد المماليك والتوحيد والتفسير والحديث، وبرز فيها رجال مختلفون، وكان لكل مذهب قضاء خاص، وتنافس فقهاء المذاهب فيما بينهم[٢].

وقد شاع في هذا العصر –الأيوبي– عقائد وتقاليد دينية لم تكن معروفة من قبل وكان ذلك بسبب الخليط الذي كان يتكون منه الشعب، فقد كان الشعب يتكون من خليط أمشاج من مختلف الأجناس، والأعراض ونتيجة لهذا الاختلاط بين فئات الشعب المختلفة من سنيين وشيعة، ودروز وباطنية وحشيشية، ويهود، ونصارى، ووثنيين وغيرها، حيث اختلطت هذه العقائد والديانات مع بعضها، فولدت مجموعة من العادات والعبادات والآراء المختلفة الغريبة، وكانت سبباً في ظهور كثير من الطرق التي انتشرت في الإسلام وابتعدت به عن روحه الخالصة[٣].

---

(١) سلام محمد، زغلول: الأدب في العصر الأيوبي، ج١/ ٧٣

(٢) الحسين، قصي: الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني، ص ٨٢.

(٣) سلام ، محمد زغلول: الأدب في العصر المملوكي، ج١/ ٧١.

وكذلك الحال بالنسبة إلى المجتمع المصري في العهد المملوكي فقد كان منقسماً إلى طوائف وفرق متعددة فمنهم من كان يعتنق المسيحية، وأكثرهم من الأقباط، ومنهم من كان يعتنق الإسلام وهم الأكثرية. جميع معتنقي هذه الأديان كانوا مذاهب وفرق متعددة فالمسيحيون منهم اليعاقبة، والملكانية، واليهود قرآئين وربانيين وأما المسلمون فكان منهم: السنيون، وهم إما شافعيون أو مالكيون أو حنابلة أو أحناف، ومنهم الشيعة(١).

وقد تمتعت الطوائف غير الإسلامية من نصارى وأقباط ويهود، وغيرهم في ظل المماليك بالحرية الدينية، وبسطه العيش. ومن مظاهر تمتعهم بالحريات في العقيدة والعيش وجمع المال، وتولي المناصب الديوانية، حيث كانوا يشغلون الوظائف الكبرى، ويلبسون أفخر الثياب، وكانوا يتمتعون ببعض الحرف التي أتقنوها كالصيرفة والصياغة، والطب، والهندسة، وكان لليهود في دولة المماليك رئيس ديني تولاه فترة طويلة الشيخ المهذب أبو الحسن بن شمويل الطبيب، حيث كتب له توقيع برئاسة سائر طوائف اليهود من الربانيين والقرآئين والسامرة(٢).

ومن مظاهر الحياة الدينية الواضحة في العصرين الأيوبي والمملوكي المناسبات والأعياد الدينية، حيث حافظ الأيوبيون على إحياء الأعياد الدينية ولكن في غير إسراف، حيث كان الأيوبيون لا يتعرضون في احتفالاتهم لألوان الإباحية، والمنكرات(٣).وأما في العصر المملوكي فقد اهتم المجتمع اهتماماً بالغاً بالأعياد والمناسبات الدينية، حيث بالغوا بإقامة الشعائر في مظاهر جليلة، مع الاهتمام بالزينة وإبداء مشاعر الفرحة والابتهاج، ومن الأعياد الهامة التي احتفل بها المسلمون ليلة النصف من شعبان حيث تحيا بالذكر والصلاة وإنارة

---

(١) الحسين، قصي: الأدب في العصرين المملوكي والعثماني، ص ١١٥.

(٢) المرجع نفسه: ص ١١٦.

(٣) حمزة، عبد اللطيف: الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ١٣٣- ١٣٤.

المساجد، وكذلك احتفل المماليك بالمحمل النبوي وكسوة الكعبة وكانوا يهتمون بإقامة مهرجان لهما يلبس الفرسان ملابسهم ويدور المحمل والكسوة بميدان الريدانية العباسية قبل السفر إلى الحجاز[1].

وأما من الناحية الأخلاقية والسلوكية فقد اهتم الأيوبيون بإقامة الشعائر الدينية والمحافظة على المظهر الإسلامي في كل شيء وكانوا يحاربون منذ قيام الدولة على يد صلاح الدين كل مظاهر الفجور في أنحاء الدولة، حيث حورب كثير من الملحدين وعوقبوا عقاباً شديداً، واستمر هذا الحال في عصر المماليك، حيث كان الناس قد استكثروا من المعاصي وارتكاب المحرمات وفعلوا الفواحش، وأتوا الفواحش ومما ذكره المقريزي في هذا المجال وهو يتحدث عن شيوع هذه الأخلاق في سلطنة الظاهرة بيبرس ما يلي: "وكتب السلطان بإزالة الخمور وإبطال الفساد والخواطئ من القاهرة ومصر وجميع أعمال مصر فطهرت كلها من المنكر، ونهبت الحانات التي جرت عادة أهل الفساد الإقامة بها، وسلبت جميع أحوال المفسدات حتى يتزوجن، ونفي كثير من المفسدين وكتب السلطان إلى جميع البلاد بذلك"[2].

ومن هنا يتضح لنا الاهتمام البالغ من قبل السلاطين في الدولتين الأيوبية والمملوكية بالناحية الأخلاقية والسلوكية في البلاد وإيقاع أقصى العقوبات بحق مرتكبي الفواحش من زنا ومعاقرة للخمور، وذلك من أجل القضاء والحد من هذه المفاسد الأخلاقية التي كانت شائعة في ذلك الوقت في مصر والشام على السواء مما أدى بالسلاطين إلى مقاومة هذه المفاسد

---

(١) سلام، محمد زغلول: الأدب في العصر المملوكي، ج١/ ٢٣٣.

(٢) المقريزي: السلوك، ج١/٥٧٨.

والآفات، بإصدار المراسيم السلطانية التي تقضي باتخاذ الإجراءات المشددة ضد من يمارس هذه العادات، ومعاقبته وبالتالي انصراف الناس عنها وعدم العودة إليها.

كما أولى سلاطين الأيوبيين والمماليك عنايتهم بالحج وتأمين الطرق التي يسلكها الحجيج إلى مكة والمدينة وكذلك اهتموا بالحرمين الشريفين في مكة والمدينة وبكسوة الكعبة المشرفة.

وأما الظاهرة الدينية اللافتة للأنظار، والتي انتشرت في كل من الدولتين الأيوبية والمملوكية فهي ظاهرة التصوف. فالملاحظ أن هذه الطريقة الصوفية فشت وانتشرت بشكل واضح وبارز في المجتمع ووجد لها اتباع ومريدون بل وتشجيع من السلاطين أنفسهم.وهي طريقة تقوم في الأصل على الحق والهداية والعكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه وسلطان والانفراد عن الخلق في الخلوة والعبادة[١].

وأما أهم العوامل التي ساعدت على انتشار الطرق الصوفية فكانت عوامل ترتد إلى الناحية السياسية وبعضها إلى الناحية الاقتصادية وبعضها إلى الناحية الاجتماعية. لقد عاش الشعب المصري ظروفاً سياسية واجتماعية واقتصادية سيئة مما جعله يبحث عن طريق للتخلص من الوضع الرديء ومن هذا الانقسام الذي يعيشه فكان الحل البحث عن طريق الخلاص، وهذا الطريق هو الاتجاه إلى الله .

فمن الناحية السياسية نجد أن المشرق العربي تعرض للحملات الصليبية من الغرب وإلى غزو التتار من الشرق بالإضافة إلى الخلافات والنزاعات المستمرة بين حكام مصر بعد وفاة صلاح الدين الأيوبي. حيث أدت هذه الخلافات إلى ضعف الدولة وإنهيارها، ثم جاء

---

(١) ابن خلدون: مقدمة في ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٨٤م، ص ٤٦٧.

العصر المملوكي فكان هذا العصر امتداداً للعصر الأيوبي من حيث الحرب والقتال ضد التتار والصليبيين، حيث كلفت هذه الحروب الشعب المصري الكثير من المال والرجال[١].

وأما من الناحية الاجتماعية فقد كان الشعب مقسماً إلى طبقات عديدة، فهناك أهل اليسار من التجار، وهناك الباعة ومتوسطو الحال، وهناك أهل الفلاحة ممن يعملون في الزراعة وهناك الفقراء وهم جل الفقهاء وطلاب العلم، وأخيراً هناك ذوو الخصاصة والمسكنة الذين يطلبون الناس[٢].

هذا التباين بين طبقات المجتمع أوجد فروقاً كبيرة وشاسعة بين أفراد المجتمع، مما أدى إلى سوء الحالة الاقتصادية فانتشر الفقر والجهل والبطالة بالإضافة إلى ظلم الناس واحتكار الأموال والاستيلاء بالقوة على منتجات الأراضي الزراعية، وكثرة الضرائب والمصادرات[٣].

كل هذه الأسباب، وغيرها هيأت الشعب المصري نفسياً، حيث خلقت فيهم شعوراً قوياً للخضوع للدين أملاً في نعيم الآخرة بدلاً من نعيم الدنيا، وقوي شعور الشعب المصري وميله إلى التصوف، حيث شجعهم الحكام والولاة ووجدوا في تشجيعهم تقرباً لله تعالى من ناحية، وتقوية للروح المعنوية لمحاربة أعداء المسلمين[٤].

وكانت دعوة الصوفية تقوم على التأمل بالله والحياة الأخرى، والتمتع بالإشراق الإلهي، ونبذ الدنيا وملذاتها. ومن هنا اعتكف الصوفيون في صوامعهم يتقشفون ويلبسون الجبب والخرق، ويدعون الناس إلى تلك الحياة التي لا نصب فيها، ولا تعب، ولا جري وراء

---

(١) عطا، السيد: إقليم الغربية في عصر الأيوبيين والمماليك، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٢م، ص ٣٨٨.

(٢) المرجع نفسه: ص ٣٨٩.

(٣) المرجع نفسه: ص ٣٨٩.

(٤) حمزة، عبد اللطيف: الأدب المصري من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية، ص ٤٨.

المطالب والمشاغل الدنيوية وزينوا للناس حياتهم وقبحوا ملاذ الحياة الدنيا ووصفوا بأقبح الأوصاف وهولوا للناس مصائب الصراع حول المكاسب الدنيوية[١].

لقد صورت الصوفية في بدايتها ونشأتها بعض الاتجاهات، والتيارات السلبية التي كانت سائدة في المجتمع العربي الإسلامي في ذلك الوقت، ومن هنا فقد كانت دعوتها تقوم على الزهد والتقشف والتقوى والتأثر بأحوال المجتمع دون الانفصال عنه، ولذا فقد كانت الجماعات الصوفية تتصف بالإيجابية كونها صدرت عن المجتمع وفي المجتمع وصورت ما يعانيه الناس في ذلك الوقت من ظلم وفساد، واضطهاد، وطبقية، وغير ذلك.

ولكن وجد في أواخر العصر المملوكي تحولاً في الجماعات الصوفية إلى السلبية بمعنى: أن الفساد قد تطرق إلى بعض المتصوفه التي تحرص على ضم أصحاب المغاني، واللهو، وتعاطي الحشيش، ووجد منهم جماعة أقرب إلى المجاذيب منهم إلى المتصوفة، حيث كانوا يحلقون شعور رؤوسهم ولحاهم وشعر حواجبهم ورموش أعينهم ويزعمون أن ذلك نوعاً من التقوى والعبادة[٢].

وبالنتيجة فإن الصوفية ظاهرة قد بينت لنا صورة من صور الحياة الاجتماعية والدينية التي كان يحياها المجتمع العربي والإسلامي في مصر في عهد الأيوبيين والمماليك، حيث انبثقت هذه الظاهرة من خلال المجتمع، وما يعانيه الناس من فقر وبطالة وفوارق طبقية على الصعيد الاجتماعي، وسوء على الصعيد الاقتصادي، وحروب مستمرة أثقلت كاهل الشعب مادياً ومعنوياً، فزادت الضرائب وكثر الشهداء في ساحة الحروب ضد الصليبيين من جهة، والتتار من الجهة الأخرى. وكذلك شاع في المجتمع الفساد والإباحية، مما اضطر الناس إلى البحث عن مخرج للمصائب التي حلت بهم، فلم يكن أمامهم ملجأ ومنجى إلا طريق الله فنشأت

---

(١) سلام، محمد زغلول: الأدب في العصر الأيوبي، ج١/٧٧.

(٢) الحريري، محمود: مصر في العصور الوسطى من العصر المسيحي حتى الفتح العثماني، المكتب المصري، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢م، ص ٢٩٨.

الصوفية في بدايتها للهروب من الدنيا، والزهد والتقشف في هذه الحياة الدنيا واللجوء إلى الآخرة والتلذذ بنعيمها مما دعا السلاطين إلى تغذية هذا الاتجاه لمصلحتهم في الدرجة الأولى، وذلك لإبعاد الناس عن مراقبتهم، ومن ثم محاسبتهم فبنوا الخوانق والربط لفقراء الصوفية والوافدين إليها من مختلف العالم الإسلامي، وأوقفوا عليها الأوقاف والجرايات.

وقد شاعت في المجتمع ذلك الوقت ظواهر أخرى غير الصوفية تصور أيضاً النواحي السلبية التي سادت في المجتمع، حيث تصور هذه الظواهر مدى الضعف والتخلخل الاجتماعي، فظهرت ظواهر التنجيم والشعوذة والتنبؤ بالمستقبل والكشف عن أسرار الكون وما يخفيه الغد، حيث اهتم الناس بهذه الظواهر نتيجة القلق والاضطراب والخوف الدائم في المجتمع مما هو قادم؛ لمحاولة تجنبه وهذا يعكس لنا مدى إحساس الناس الدائم بالقلق وعدم الاستقرار، والخوف مما هو آت نتيجة الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية(١).

---

(١) سلام، محمد زغلول: الأدب في العصر الأيوبي، ج١/٨٠.

ب- المصادر النقدية والبلاغية حتى القرن السابع الهجري:

لقد مثلت هذه المصادر النقدية والبلاغية المتقدمة على القرن السابع الهجري مصدراً رئيسياً، وركناً أساسياً لكتّاب وأدباء القرن السابع الهجري، حيث كانت هذه المصادر موضع اهتمام هؤلاء الكتاب ومعاينتهم، فاطلعوا عليها واستفادوا مما جاء عندما وضعوا مؤلفاتهم، وكتاباتهم وتظهر هذه الفائدة عندما أشار ابن أبي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ) في مقدمة كتابيه: "بديع القرآن" و "تحرير التحبير" إلى أربعين مصدراً استفاد منها في تأليفه، مثل: "نظم القرآن"، والبيان والتبيين للجاحظ(ت٢٥٥هـ)، وكتاب البديع لابن المعتز(ت٢٩٦هـ)، ونقد الشعر، لقدامة(ت٣٣٧هـ)، والموازنة للآمدي،(ت٣٧٠ هـ) وغيرها[١].

وكذلك أشار محقق كتاب "جوهر الكنز" لابن الأثير الحلبي(ت٧٣٧هـ)، محمد زغلول سلام إلى اطلاع ابن الأثير الحلبي على مصادر نقدية شكلّت مصدراً رئيسياً من مصادره في كتابه، مثل: النكت في إعجاز القرآن" للرماني،(ت٣٨٦هـ) و "سر الفصاحة" لابن سنان الخفاجي(ت٤٦٦هـ) والبديع لأسامة بن منقذ(ت٥٨٤هـ)، والعمدة لابن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ)، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ) وغيرها[٢].

ومن الجدير أن الدراسات النقدية والبلاغية قد تطورت ونمت بتطور الزمن ونموه، حيث كانت في بداية الأمر عبارة عن آراء مبثوثة هنا وهناك في ثنايا الكتب، كما هي عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) في كتابه البيان والتبيين، الذي يعد من أمات المصادر التي أعتمد عليها من ألفوا بعده في النقد والبلاغة، يقول أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) عند الكلام على كتب

---

(١) انظر: المصري، ابن أبي الأصبع: بديع القرآن،تحقيق: حفني شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢م، ص ٤-١٤، وانظر: تحرير التحبير، تحقيق: حفني شرف، د.ن، ١٩٦٣م، ص ٧٨-٩١.

(٢) الحلبي،ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٦، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.

البلاغة: "وكان أكبرها وأشهرها كتاب البيان والتبيين لأبي عمرو بن بحر الجاحظ، وهو لعمري كثير الفوائد، جم المنافع لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء، وما نبه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة، وغير ذلك من فنونه المختارة ونعوته المستحسنة..." [١].

وكتاب البيان والتبيين يبين لنا جهد المتكلمين في استنباط أصول البيان العربي وتقريرها مستمدة من ملاحظاتهم وملاحظات أسلافهم، ولا سيما الخطباء منهم. والجاحظ يقرر أن البيان ليس شيئاً مما يجري به الطبع فحسب، ولكنه يحتاج أيضاً إلى تمييز وسياسة ورياضة وإحكام صنعة، وبذلك تناول الكلام عن الصفات الصوتية، أو اللسانية والعيوب التي يجدر بالخطيب أو المناظر أن يروض نفسه على تجنبها، كاللثغة بأنواعها، ويتكلم عن ترتيب المعاني واختيار الألفاظ الملائمة ورعاية الصلة بين كل موضوع وأسلوبه[٢].

وفي حديثه عن البلاغة فهو يعرض لتعريفها عند الأمم الأخرى كالفرس والروم والهند، ثم عند الأعراب، ويعرض لصحيفة بشر بن المعتمر التي ترسم حدود البلاغة وتبين أصولها[٣]. وتناول أيضاً تنافر الحروب وائتلافها وأثرها على المتلقي، ووجوب مراعاة المقام لمقتضى الحال، وهو يتكلم عن الإيجاز والإطناب والمواضع والأحوال التي يجب فيها الإيجاز والمواضع والأحوال التي يجب فيها الإطناب [٤].

والشعر عنده وسيلة من وسائل البيان، ومعرض من معارض البلاغة، وله أوزان لا بد منها، ولا بد من القصد إليها، فمن جاء كلامه على وزن الشعر ولم يتعمد هو هذا الوزن

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين،تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٣.

(٢) الحاجري، طه: الجاحظ، حياته وآثاره، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٤٣٠-٤٣١.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين ج١/٧٦، ٨٨، ٩٢، ٩٣، ١٣٦، تحقيق: عبد السلام هارون، د.ن، ط٤، ١٩٤٨م.

(٤) المصدر نفسه: ج١/٥٦-٦٧.

فليس كلامه بشعر، فقد ورد في القرآن الكريم، وفي الحديث كلام موزون على أعاريض الشعر، ولكنه لا يسمى شعراً، يقول الجاحظ: "... إذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعراً"[١].

ولا يخلو كتاب البيان والتبيين من إشارات إلى فن البديع، يقول: "... والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان، والراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار"[٢].

وأما ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) فقد جاء كتابه البديع في فترة كان الصراع فيه على أشده بين أنصار الشعر القديم، وأنصار الشعر الحديث، حيث كان هناك ابتعاد عن الأدب الحديث المولد ونزاع بين بعض شيوخ النقد بين الاعتراف بهذا الأدب الحديث الجديد، أو عدم الاعتراف والأخذ به.

وفن البديع كان قد انتشر في شعر شعراء العصر العباسي حتى أصبح ظاهرة منتشرة وسمة من سمات هذا العصر، لها مؤيدوها وأنصارها، ولها معارضون وقفوا ضدها. ويخبرنا ابن المعتز بأن هدفه في هذا الكتاب هو "تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أشياء البديع"[٣]. بمعنى أن البديع عرف عند المتقدمين في كلامهم وأشعارهم، ومن هنا فليس للمحدثين فضل السبق في اكتشاف فن البديع إنما الذي حصل هو كثرة استخدامهم له في أشعارهم، وكلامهم وبالتالي أصبح فناً مشهوراً له مؤيدوه ومناصروه. وفي مقدمة كتابه يطلعنا ابن المعتز بأنه لا ضير في استخدام البديع في الشعر، ولكن ليس إلى درجة الإفراط؛ لأن الإفراط في الاستخدام يؤدي إلى الإساءة في القول، وبالتالي أخذ على أبي تمام استخدامه

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين: ج١/٢٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ج١/١٥٢، ١٥٣، ج٤/٥٥، ٥٦.

(٣) ابن المعتز: البديع، تحقيق: اغناطيوس كراتشفوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٧٩م، ص ٣.

المفرط لهذا اللون، يقول: "... فأحسن في بعض وأساء في بعض، وتلك ثمرة الإفراط وثمرة الإسراف"[1].

جاء كتاب البديع لابن المعتز في خمسة أبواب يناقش فيها: "الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي". ويضيف إلى هذه الأبواب الخمسة ألواناً بديعية أخرى يسميها محاسن الكلام، مثل: الالتفات والاعتراض، وحسن الخروج، والتعريض والكناية... [2].

ولكتاب البديع أهمية خاصة في البلاغة العربية والنقد حيث يعد أول كتاب يتناول الأدب تناولاً فنياً، ويشرح العناصر والأغراض التي تزيده حسناً، وبكتاب البديع انتقل النقد إلى طور العناية بالصورة وتوجيهه إلى دراسة الشكل، حيث كان أكثر الجهد محصوراً في نقد المعاني والأفكار والإشارة إلى قوتها وفخامتها. وكذلك يعد كتاب البديع أول كتاب في البلاغة العربية التي انتظمت فنونها وتحددت موضوعاتها فيما بعد[3].

وأما ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) فيعد كتابه "عيار الشعر" من أشهر الكتب التي تناولت الشعر وكتبت عنه، خاصة أن مؤلفه كان شاعراً، والفترة التي ظهر فيها كتاب عيار الشعر كانت فترة غنيه في الكتابة عن الشعر وعن النقد. ولكتاب عيار الشعر مكانة مهمة في تاريخ نظرية الشعر حيث "يحاول ابن طباطبا في هذا الكتاب تقديم مفهوم للشعر يؤسس عياراً لهذا الفن يحدد أسبابه الموصلة إلى نظمه. فهو كتاب في النقد النظري، الذي يعنى بتحديد أصول

---

(١) ابن المعتز: البديع: ص ١-٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧- ٥٨.

(٣) طبانة، بدوي: دراسات في نقد الأدب العربي إلى غاية القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩م، ص ٢٧٤- ٢٨٤.

هذا الفن، وتوضيح قواعده وبالتالي تحديد معيار للقيمة"[١]. وللكتاب أهمية في تـاريخ النقـد العربي، فابن طبابا لم يتوقف عند الموازنة بين شاعر وشاعر، أو التوسط بين شاعر وشاعر، أو التوسط بين شاعر وخصومه، أو تصيد أخطاء الشعراء، وكذلك لم يتوقـف عنـد تـراجم الشعراء، وعند تلمس الشاهد والمثل، وإنما الذي صنعه أنه عني بدراسة القضايا الأساسية التي يثيرها العمل الشعري[٢].

اشتمل الكتاب على جملة من القضايا النقدية والبلاغية التي تهم الدراس خاصـة فـي مجال الشعر، حيث نجد ما يتعلق بالشعر، وصياغته وألفاظه، وبناء القصيدة واشتراك الشعراء في المعاني[٣]. حيث يبدأ الكتاب بتعريف للشعر، ويقدم مقدمة يضمنها كل أفكاره حول الشعر، وأهم موضوعاتها: تعريف الشعر، وصنعته وأدواته وعيار الشعر أو الوسـائل التـي يمكـن التعرف بها جيده من رديئه، فالشعر عنده "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم[٤]. وتناول أيضاً صناعة الشعر، وعملية الخلق الشعري للقصيدة، والمقارنة بين الشعر والصناعات الأخرى[٥]. وتحدث عن تفاضل الأشـعار، فالأشـعار متفاوتـه مختلفـة كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم[٦]. وتناول ائتلاف المعاني والألفاظ يقـول:

---

(١) عصفور، جابر: مفهوم الشعر ج١/٢١، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيـروت، ٢٠٠٣م، ص٢١.

(٢) حسين، منتهى: المصطلح النقدي في عيار الشعر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربـد، ١٩٩٠م، ص٨.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر: تحقيق: محمد زغلول سلام، منـشاة المعـارف، الإسـكندرية، ط٣، د.ت، ص١٦.

(٤) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٤١-٤٢.

(٥) المصدر نفسه: ٤٣.

(٦) المصدر نفسه: ٤٥.

"وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض"[١].

ويأتي ابن طباطبا بأمثلة على المنابع في الشعر العربي القديم، وارتباط معانيه بحياتهم، وطبيعة أرضهم وبيئتهم وطبائعهم، وعاداتهم وسننهم في الحياة، فمن هذا كله استقوا صورهم الشعرية وتشبيهاتهم. ومن هنا فابن طباطبا يهتم بالتشبيه، لأنه ينقل صورة حية للحياة العربية القديمة، والتشبيه أداة مهمة من أدوات الشاعر التعبيرية. لذا يقوم ابن طباطبا بتعريفه، وبيان أهميته[٢].

ويعد كتاب قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) "نقد الشعر" ركيزة أساسية للدراسات البلاغية والنقدية التي تلته، حيث يوضح هدفه من وضع الكتاب، وهو في نقد الشعر، وبيان جيده من رديئه، يقول: "... فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلاً ما يصيبون"[٣]. ومفهوم الشعر عنده هو "قول موزون مقفى يدل على معنى" ومن خلال هذا المفهوم، فإنه يضع القاعدة التي يبني عليها نقده للشعر، لأن عناصر الشعر عنده أربعة:

١- اللفظ ٢- الوزن ٣- القافية ٤- المعنى

ثم يتحدث عن:

١- ائتلاف اللفظ مع المعنى.

٢- ائتلاف اللفظ مع الوزن.

٣- ائتلاف المعنى مع الوزن

٤- ائتلاف المعنى مع القافية[٤].

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ٤٨، ٤٩، ٥٦.

(٢) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ص ١٦.

(٤) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر: ص١٦.

وينتج عنده ثمانية أقسام رئيسية هي أساس نقده للشعر، ولكل جنس من هذه الأجناس الثمانية صفات يمدح بها، وصفات يذم، ويناقش أولاً الصفات الحسنة أو المحاسن التي يمـدح بها من تلك الأجناس الثمانية، ثم يعقبها بالحديث عن المساوئ التي بها يذم.

ولهذا فإن لكتاب النقد الشعر أهمية واضحة في تاريخ النقد والبلاغة العربية، حيث إن قدامة أول ناقد قد تناول الأدب بالتحكم النظري الفلسفي، وكذلك ابتكاره لفنون بلاغية ونظمـه بحوثاً في البلاغة ساعدت في نهضة هذا العلم[١].

وأما الآمدي (ت٣٧٠هـ) في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" فإنه يخبرنا بأنه سيقف موقفاً وسطاً بين الشاعرين، حيث يبين ما لكل منهما وما عليه حيث كان الصراع على أشده بين أنصار كلا الشاعرين. ويقول قاسم المومني في الموازنة: "وبعد ابن سـلام وحتـى نصل إلى الآمدي فإننا لا نجد ناقداً تنتظم عنده أسس المفاضلة والموازنة بين الشعراء، وحتى ابن سلام نفسه لم يقم في كتابه موازانات ذات شأن. ومن هنـا فلعنـا لا نبـالغ إذا قلنـا أن الموازانات منذ وجدت وحتى صنف الآمدي كتابه الموازنة موازانات جزئية، غالباً ما تقام بين بيت وآخر، وبين قصيدة وأخرى. وأما الموازنة بين شاعرين في شعريهما واستقصاء كل مـا يتصل بهما من جودة وإساءة ومقارنة بأشعار غيرهما، فذلك أمر لم يسبق إليه الآمدي، ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إنه رائد هذا النوع من التأليف"[٢].

ويتحدث الآمدي في موازنته على أنصار كل من الشاعرين، وذلك بعرض حججهـم في تفضيل أحدهما على الآخر، فالذين يفضلون البحتري "يرون في شـعره حـلاوة الـنفس،

---

(١) إبراهيم، طه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القـرن الرابـع الهجـري، دار الحكمة، د.ت، ص ١٣٨.

(٢) المومني، قاسم: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار النـشر المغربيـة، الـدار البيـضاء، ١٩٨٥م، ص٧٦.

وحسن التخلص، والبحتري شاعر مطبوع، وما فارق عمود الشعر، وكان يتجنب التعقيد، ومستكره الألفاظ، فالذين يفضلون هذه الصفات من سهولة الكلام وقريبه وحسن العبارة، البحتري عندهم أشعرهم"[1].

وأما أصحاب أبو تمام فهم يميلون إلى غموض المعاني ودقتها مما يحتاج إلى إعمال الذهن والكد، ومن يميل إلى فلسفة الكلام: "فأبو تمام شديد التكلف صاحب صنعة ومستكره الألفاظ وشعره لا يشبه شعر الأوائل لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، فأبو تمام عنده أشعر لا محالة"[2].

ثم يعرض الآمدي موقفه من كلا الشاعرين بعد أن يقدم الخصائص الفنية لكليهما، حيث يصرح بأنه لا يفضل أحدهما على الآخر، إلا بعد أن يقوم بدراسة ومقارنة لشعرهما، يقول: "أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى"[3]. ويتحدث في الموازنة على المآخذ التي أخذت على الشاعرين، من أخطاء في المعاني أو أخطاء في التعبير واللغة، وتحدث عن الاستعارة والطباق، والتجنيس عند كلا الشاعرين. ويعرض لقضية السرقات ويقدم رأيه فيها بأن السرقة تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك، ولذا فهو يرى أن البحتري قد أخذ من أبي تمام في هذا المجال، أما عداه فهو اشتراك في المعاني، يقول: "لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا

---

(1) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد، صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٢، ص٤-٥.

(2) المصدر نفسه، ص٥.

(3) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص ٥٥-٥٦.

يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين إذا كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"[1].

وأما القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) فإنه في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" يحاول أن ينصف المتنبي بعد أن كثر خصومه. فبعد أن انتهى الصراع بين أنصار أبي تمام والبحتري حتى قام صراع من نوع آخر كان ميدانه شعر المتنبي الذي شغل الدنيا وملأ الآفاق. فقد وقف بعضهم إلى جانبه وفضله على غيره من الشعراء، ووقف البعض الآخر ينتقص منه ويتهمه بكثير من العيوب، ويقول: "ووصلت العناية بيني وبينهم في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريظه منقطع إليه في جملته... ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم ويميل على من عابه بالرزاية والتقصير، وعائب بروم إزالته عن رتبته فلم يسلم له فضله فهو يجتهد في إظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وكلا الفريقين إما ظالم له، أو للأدب فيه" [2]. والهدف من الكتاب هو إنصاف المتنبي من التهم والعيوب التي وجهت، يقول: "..... وأعلمناك أنه ليس في بغيتنا الشهادة لأبي الطيب بالعصمة، ولا مرادنا أن نبرئه من مفارقة زلة، وأن غايتنا فيما قصدناه أن نلحقه بأهل طبقته، ولا نقصر به عن رتبته.... ولا نسوغ لك التحامل على تقدمه في الأكثر بتقصيره في الأقل، والغض من عام تبريزه، بخاص تعذيره"[3].

---

(١) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص٣١١.

(٢) الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد البجاوي، مطبعة عيس الحلبي وشركاه، ١٩٦٦م،ص ٣-٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١٥-٥١٦.

ويقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: المقدمة: حيث بين فيها الجرجاني منهجه في النقد ويوضح فيها سبب تأليف الكتاب ويعرض فيها لأغلاط الشعراء الجاهليين، ويتناول فيها تفاوت الشعراء في شعرهم تبعاً لأزمنتهم وبيئتهم وموضوع شعرهم، ويعرض لتفاوت شعر الشاعر الواحد جودة ورداءة، ويعرض لتاريخ الشعر العربي وانتهائه إلى البديع، ويتحدث عن الاستعارة والجناس والمطابقة والتصحيف والاستهلال والتخلص والخاتمة، وعن التشبيه واختلاف الناس في التشبيهات.

القسم الثاني: وفيه يتحدث عن المتقدمين والشعر المحدث، وعن ضياع كثير من الشعر، ويعقد مقارنات بين المتنبي وعدد من الشعراء، كابن الرومي، والعباس بن الأحنف، وأبي تمام في فصل أسماه سرقات المتنبي. ويتحدث القسم عن السرقات الشعرية بإسهاب.

القسم الثالث: وهو القسم الذي يمكن وسمه بالوساطة، لأن القاضي الجرجاني فيه لم يكن مجرد عارض للمتشابه من أشعار الشعراء، بما فيها شعر المتنبي لعقد المقارنة بينها، بل بالإضافة إلى قياسه الأشباه والنظائر عند المقارنة بين شعر المتنبي والشعراء الآخرين كان يحلل ويناقش ويفصل. وفي هذا القسم يتناول الجرجاني ما عيب على أبي الطيب في شعره وما أخذ عليه من المآخذ المختلفة، فيناقشه ويحلله ثم يخرج بنتيجة موضوعية وحكم دقيق.

وتحدث محمود السمرة عن النظرية النقدية عند الجرجاني وجد أن الجرجاني في وساطته وموضوعاتها وقاضاياها كان رائداً في بعضها، وبالنسبة للسرقات الشعرية فقد وضع الجرجاني الأسس التي اعتمد عليها النقاد الذين جاءوا بعده"(١).

---

(١) السمرة، محمود: القاضي الجرجاني، الأديب الناقد، المكتب التجاري للنشر، بيروت، ١٩٦٦م، ص٢٥٤.

ويشير أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) في كتابه الصناعتين إلى أهمية علم البلاغة، وأهمية تعلمه وحفظه للتمييز بين جيد الكلام من رديئه، وهو ضروري للكاتب والشاعر، وضرورته نابعة لفهم الإعجاز القرآني، يقول: .... اعلم أن أحق العلوم بالتعلم وأولادها بالتحفظ بعد المعرفة بالله علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به عرف إعجاز كتاب الله... [١]. ولهذا يجب أن يقدم علم البلاغة علم العلوم الأخرى؛ لأنه بمعرفته يتم التفريق بين اللفظ الجيد الحسن، واللفظ القبيح، وبين الشعر النادر، والشعر البارد، وهو ضروري كذلك لمن أراد أن يصنع شعراً أو ينشئ رسالة.

جاء كتاب الصناعتين في عشرة أبواب ويشتمل على ثلاثة وخمسين فصلاً، يقول: "واجعله عشرة أبواب مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلاً"[٢]. ويجعل البديع خمسة وثلاثين نوعاً، يعددها جميعاً، منها: "الاستعارة والمجاز والتطبيق والتجنيس، والمقابلة... وقد زاد على ما أورده المتقدمون ستة أنواع من البديع هي: التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف".[٣].

ويقول إحسان عباس عن "كتاب الصناعتين" :بأن صاحبه لم يضف إلى الآراء السابقة أي شيء من لدنه، وكتابه علامة على أن ترتيب الآراء وتنسيقها أصبح حاجة ملحة لدى طلاب النقد والبلاغة في أواخر القرن الرابع الهجري، وما أمنع أن تكون فائدته هي ترسيخ الآراء النقدية التي جاء بها نقاد القرن الثالث والرابع الهجريين في نفوس الدارسين على نحو

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٩.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٩٣.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٣٩٤.

واضح مزود بكثير من الأمثلة"[1]. وهو في كتابه يلتزم المنهجية التعليمية التي تهدف إلى الصورة فتعرضها وتستشهد وتوضح ذلك كله بالشواهد القرآنية والشعرية وغيرها لتمييز بين الحسن والسيء.

وأما كتاب العمدة لابن رشيق (ت٤٥٦هـ) فيعد من المصادر المهمة في النقد والبلاغة، وذلك لما تضمنه الكتاب من موضوعات عديدة، هي شديدة الصلة بالنقد والبلاغة، حيث تعرض في كتابه لدراسة مائة وثمانية من الأبواب التي لها صلة شديدة وارتباط وثيق بفن الشعر، وما يتعلق بهذا الفن من قضايا نقدية وفنون بلاغية.

يقسم الكتاب إلى قسمين كبيرين، فالقسم الأول من الكتاب: دراسة حول الشعر وفنونه وموضوعاته، يتحدث فيه عن أهمية الشعر، والدفاع عن الشعراء، وأثر الشعر في الحياة، وعن أيام العرب، وما لعبه من دور فيها، وعن الشعراء المتقدمين والمحدثين وخصائص شعر كل منهم، ويناقش أيضاً حد الشعر وبنيته، واللفظ والمعنى، والمطبوع والمصنوع من الشعراء، ويتحدث عن موضوعات الشعر وأغراضه، كالمديح والهجاء، والنسيب والعتاب والرثاء والوصف. ثم ينتقل في القسم الثاني للحديث عن الأمور التي تتعلق بفن الشعر من حيث البناء والألفاظ والمعاني والقوافي، والأوزان، ويعرض أيضاً لبحور الشعر وما يدخل فيها من زحافات، ثم ينتقل للحديث عن البديع، وأقسامه، بعدها يعقد فصلاً للسرقات الشعرية مستفيداً من آراء من سبقه في هذا المجال[2].

---

(١) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٦م، ص ٣٤٧.

(٢) انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج١/٩٥، ٩٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٣١، ١٣٦، ١٤١، ج٢/٢١٦، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م.

وأما عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) فقد انتقل بالنظرية النقدية والبلاغية في القرن الخامس الهجري نقله نوعية وذلك من خلال ما جاء في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" من مناقشة موضوعية دقيقة لموضوعات علمي البيان والمعاني، ومن خلال قوله الفصل في موضوعات كانت مثار جدل عنيف وخلاف طويل عند من سبقه من النقاد، كقضية اللفظ والمعنى على سبيل المثال بالنسبة لكتاب "دلائل الإعجاز" فإن عبد القاهر يهدف من خلاله إلى البحث في الدلائل التي تبين مظاهر الإعجاز القرآني، ويرى عبد القاهر أن مرد الإعجاز ليس في معانيه فحسب، لأن المعاني لا تتصور من غير الألفاظ، وإنما الوسيلة لفهم القرآن الكريم هي في عملية النظم التي تقوم على تعلق الكلم بعضه ببعض، ومن خلال هذا التعالق بين الكلم تظهر لنا المعاني الأخرى فضلاً عن المعنى الأصلي.

وبناء على ذلك فقد سعى عبد القاهر إلى إثبات أن بلاغة الكلام تكون في النظم، وأن القرآن معجز بالنظم، لا بالصرفة[1]. ولذا فقد ناقش عبد القاهر قضية مهمة لها ارتباط وثيق بنظرية النظم، هي قضية اللفظ والمعنى.

لقد تباينت نظرة النقاد المتقدمين لهذه القضية، فبعضهم جعل جمال الكلام في اللفظ، وبعضهم جعله في المعنى، لكن عبد القاهر يصل إلى رأي جازم بأن الجمال ليس في اللفظ وليس في المعنى إنما هو في نظم الكلام.

ويتحدث عبد القاهر عن نظرية النظم في كتابه "دلائل الإعجاز" في غير موقع، يقول: "... وأما نظم الكلم فليس فيه الأمر كذلك، لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على

---

(١) مطلوب، أحمد: عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣، ص ٣٨.

حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذاً نظم يعتبر فيه حال المنظور بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق[1].

ويقول أيضاً: "... واعلم إذا رجعت لنفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أن لا النظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك"[2].

ويربط أيضاً بين نظم الكلام وعلم النحو، أو بين تراكيب الكلام في الجملة ووضع الكلام حسب ما يقتضيه علم النحو، يقول: " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت ... فينظر في الخبر، وفي الشرط والجزاء في الحال، وفي الحروف التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك"[3].

ويتحدث في الكتاب أيضاً عن المعاني الأول والمعاني الثواني، أو ما يسمى بنظرية معنى المعنى، يقول: "وجملة الأمر أنه إنما يتصور أن يكون المعنى أسرع فهماً منه لمعنى آخر، إذ كان ذلك مما يدرك بالفكر، إذا كان مما يتجدد له العلم به عند سمعه للكلام... وأنهم أرادوا أن من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه متمكناً في دلالته مستقلاً بوساطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير إليك أبين إشارة... [4].

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩٢م، ص ٤٩.

(٢) المصدر نفسه: ص ٥٥.

(٣) المصدر نفسه: ص ٨١.

(٤) المصدر نفس: ص ٢٦٧.

وما أهم الموضوعات التي تناولها في كتابه فهي: بيان الحاجة إلى علم النحو، وفضل علم البيان، والفصاحة والبلاغة، وإعجاز القرآن ونظم الكلام، وتناول موضوعات شديدة الصلة بالبلاغة، كالاستعارة والكناية والسجع والتجنيس، وتحدث عن الأخذ والسرقة وغيرها.

وأما بالنسبة لكتاب " أسرار البلاغة" فيقول إحسان عباس عنه "وهذا الكتاب ربما كان أدق كتاب باللغة العربية في الحديث عن ضروب البيان، وفيه من التفسيرات الجمالية ما يدل على ذوق نقدي أصيل، وربما كان عيب الكتب التي اعتمدت عليه في البلاغة من بعد أنها جردته من تلك المسحة الجمالية، وجعلت قواعده أحكاماً صارمة، ليس فيها إحساس الناقد الأصيل، ولا قوى التعليل الذوقي أو الفكري. فهنا يدرس الجرجاني التشبيه والتمثيل والاستعارة، وهو يلمح دائماً أن معنى المعنى يقوم على مستويات متفاوته في الدلالة والتأثير معاً، بنظرة عميقة شاملة تدل على عمق نفس فكري في آن"(١).

ويبحث الكتاب في الصور البيانية، فيتحدث عن التشبيه والاستعارة والمجاز والحقيقة وأنواع المجاز، والاستعارة عنده قسمان: مفيدة، وغير مفيدة حسب المعاني الجمالية فيها ويرى أن للصور البيانية الجميلة وقعاً خاصاً وأثراً تتركه في نفس المتلقي قارئاً أو سامعاً. ويعالج الكتاب أبواباً لها أثرها الواضح في البلاغة، وهي أبواب وثيقة الصلة مع بعضها، فهو يتحدث عن المجاز العقلي واللغوي، ويذكر التشبيه وأقسامه، وكذلك الأمر بالنسبة للاستعارة. ويفرق بين الحقيقة والمجاز، وبين الاستعارة والتشبيه والتمثيل، وبين الاستعارة والتشبيه الصريح(٢).

---

(١) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي، ص ٤٣٦.

(٢) الجرجاني: عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص٢٠٧، ٢٠٨، ٢١٠، ٣٠٢، ٣٠٣.

ويندد الجرجاني بالذين ينصرون اللفظ على المعنى، ويقصدون إلى صياغة لفظية لا يعنون فيها بأن يبرز المعنى كما ينبغي أن يكون [١]. وعند حديثه عن الطباق فإنه يربطه بالمعنى واللفظ تابع له، يقول: "وأما التطبيق فأمره أبين وكونه معنوياً أجلى وأظهر"[٢].

ويناقش أيضاً قضية السرقات الشعرية، حيث يرى أن السرقة لا تخلو من أن تكون في المعنى، أو في العبارة، ويرى أن الاشتراك في عموم الغرض ليس سرقة، إنما تقتصر السرقة على أخذ جزئياته، ولا يجوز أن نحكم بالسرق على الشعراء دون دراسة وافية، وتحليل لشعرهم حتى يكون الحكم عليهم صحيحاً[٣].

وبذا يكون عبد القاهر الجرجاني قد ناقش في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" قضايا نقدية وبلاغية حيث كان لآرائه صدى واسعاً وأثراً بالغاً فيمن جاء بعده من الدارسين.

وأما السكاكي (ت٦٢٦هـ) فإن كتابه "مفتاح العلوم" قد جاء في ثلاثة أقسام، القسم الأول خاص بعلم الصرف، والقسم الثاني خاص بعلم النحو، والقسم الثالث خاص بعلم المعاني، وعلم البيان، وألحق بهما فصلاً عن الفصاحة والبلاغة، ثم يتحدث عن علم البديع، وفيه يعرض للمحسنات اللفظية، والمحسنات المعنوية، وفي خاتمة الكتاب جعل فصلاً عن علم الاستدلال.

والسكاكي أول من قسم البلاغة إلى معان وبيان ومحسنات، وحصر مسائلها، ورتب أبوابها، وقد حاز هذا التقسيم والتبويب على إعجاب من جاء بعده، وخضعوا له وشرعوا يؤلفون على منواله، ولذا فقد نال كتاب "مفتاح العلوم" على إعجاب الدارسين، فلقي انتشاراً

---

(١) الجرجاني: عبد القاهر: أسرار البلاغة: ص ٤

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٠

(٣) المصدر نفسه: ص ٢٤١- ٢٤٥.

واسعاً منذ القرن السابع الهجري حتى العصر الحديث، فمنهم من لخصه ومنهم من شرحه، أو شرح تلخيصاته، ومنهم من نظمه(١).

وفي علم البيان يتحدث عن التشبيه وأنواعه وأغراضه، وعن المجاز والحقيقة، وحد كل منهما، وعن الاستعارة ومفهومها وأنواعها، وعن الكناية وأنواعها، ثم يعرض مفهوم البلاغة والفصاحة والفرق بينهما(٢). ويتحدث أيضاً عن أقسام البديع: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ. ففي البديع المعنوي يعرض للطباق والمقابلة والمشاركة ومراعاة النظير واللف والنشر. وفي البديع اللفظي يتحدث عن التجنيس وأنواعه وعن الأسجاع والترصيع(٣).

ويقدم مفهومه للشعر بعد أن يعرض آراء العلماء في تعريفهم للشعر مناقشاً إياها من حيث الوزن والقافية، مبيناً رأيه في ذلك "بأن الشعر هو القول وزناً عن عمد"(٤). ويتناول أيضاً الحديث عن علم العروض والبحور الشعرية، والدوائر العروضية، وأنواع القوافي وعيوبها(٥).

وأما ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) فقد بنى كتابه "المثل السائر" على مقدمة ومقالتين، فالمقدمة تشتمل على أصول علم البيان، والمقالتان تشتملان على فروعه، فالأولى في الصناعة اللفظية، والثانية في الصناعة المعنوية(٦) ويبدأ في المقدمة بتعريف علم البيان،

---

(١) مطلوب، أحمد: البلاغة عند السكاكي، مكتبة نهضة بغداد، ١٩٦٤م، ص٣٣١، ٣٤٤، ٣٤٥.

(٢) السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٣٣٢، ٣٥٦، ٣٧٤، ٤٠٢، ٤١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٢٣- ٤٣١.

(٤) المصدر نفسه: ص ٥١٧.

(٥) السكاكي: مفتاح العلوم: ص ٥١٩، ٥٢٧، ٥٦٨.

(٦) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج١/٤٧، تحقيق:أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٣م.

وموضوعه هو الفصاحة والبلاغة، وتتناول المقدمة جملة من البيان وأدواته[1]. ثم يبدأ بالحديث في المقالتين التي بنى عليهما الكتاب، ففي المقالة الأولى الموسومة في الصناعة اللفظية يناقش فيها شروط الفصاحة في اللفظة المفردة، وشروط الفصاحة في الألفاظ المركبة، وقسم الفصاحة إلى فصاحة المفرد، وفصاحة في الكلام، ويوضح الشروط الواجب توفرها في فصاحة اللفظ المفرد، من تباعد في مخارج الحروف، وأن تكون جارية على الحرف العربي، وأن تكون غير مبتذلة.

وينتقل للحديث عن الألفاظ المركبة، وفيها يتحدث عن السجع، والتصريع، والتجنيس، والترصيع، ولزوم ما لا يلزم، واختلاف صيغ الألفاظ وتكرار الحروف، ثم يتحدث عن المعاني اللفظية، كالمعاضلة وصورها والمنافرة بين الألفاظ[2]. وبعد ذلك يتناول الصناعة المعنوية، وفيها حديث عن أبواب المعاني وعن أبواب البيان، فيناقش مثلاً التقديم والتأخير، والحذف والاشتقاق والفرق بينه وبين التجنيس.

ويوازن ضياء الدين بين الشعراء، بحيث يختار قصيدتين لشاعرين فيوازن بينهما في المعاني التي اتفقا فيها، والمعاني التي اختلفا فيها، مثل: الموازنة بين أبي تمام والمتنبي في قصيدتين من الرثاء، والموازنة بين المتنبي والبحتري في قصيدتهما في وصف الأسد[3].

ويتناول ضياء الدين السرقات الشعرية بالدراسة، فيتحدث عن فائدة دراسة هذا النوع من السرقات، وأقسامها، ومفهوم كل قسم وتعريفاته. حيث يقسم السرقات إلى ثلاثة أقسام: نسخ، وسلخ، ومسخ، ويقدم مفهومه لكل من هذه الأقسام، وكل قسم منها يتنوع ويتفرع[4].

---

(1) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر: ج١/١٥٤- ١٥٩.
(2) المصدر نفسه: ج٣/٣٠٧، ٤٣٨، ٤٤٦.
(3) المصدر نفسه: ج٣/٢٦٥، ٢٨٤.
(4) المصدر نفسه: ج٣/٢٢٢-٢٢٣.

هذه المصادر النقدية والبلاغية وغيرها شكلت الحجر الأساسي واللبنة الرئيسية لكتاب القرن السابع الهجري، وذلك لما تضمنته من فنون بلاغية وبديعية وقضايا نقدية، حيث قام هؤلاء الكتاب بالاطلاع على هذه المصادر وما جاء فيها من جهود نقدية وبلاغية، وأشاروا إليها في مؤلفاتهم، وناقشوها واستفادوا مما ورد فيها، وكان لهم بعد ذلك أراؤهم الخاصة في كل فن يدرسونه من الفنون البلاغية والبديعية.

وكانت هذه المصادر ذات أهمية خاصة ليس لكتاب القرن السابع الهجري فقط بل للعصور التي تلتها أيضاً، ويشير ابن خلدون (ت٨٠٨هـ)إلى ذلك بقوله: "وسمعنا من شيوخنا في مجالس العلم أن أصول هذا الفن، وأركانه أربعة دواوين، وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها، وفروع عنها"[1].

وتعد هذه المصادر أيضاً ركيزة رئيسية ولبنة أساسية للدراسات النقدية والبلاغية الحديثة، فلا تخلو دراسة من الدراسات الحديثة إلا أشارت إلى هذه المصادر وناقشت ما جاء فيها من هذه الفنون المتصلة بالنقد والبلاغة.

---

(1) ابن خلدون: المقدمة، ص ٥٥٣-٥٥٤.

الفصل الأول

المباحث النقدية

١- حد الشعر .

٢- ثقافة الشاعر والكاتب.

٣- مزايا الشعر والنثر.

٤- الطبع والصنعة.

٥- الموازنات والطبقات.

٦- اللفظ والمعنى.

٧- السرقات الشعرية.

حد الشعر

الشعر في أبسط صوره تعبير عن شعور وإحساس معين يختلج في النفس، ومن هنا سمي بالشعر، والشعور هنا يعني التأثر والمعايشة والمعاناة، وكلها تعني الانفعال. فالشاعر ينفعل بموقف من مواقف الحياة، ويظل يكابد هذا الشعور، وهذا الانفعال، ويظل هذا الشعور يقلقه في محاولة للتعبير عنه، ينمو ويتطور حتى يخرج على صورته النهائية على شكل قصيدة شعرية يعبر فيها عن هذا الانفعال، وعن هذا الشعور الذي عايشه، واقلقه قبل أن تخرج هذه القصيدة بصورتها النهائية[(١)].

ولعل ابن سلام الجمحي (ت٢٣٢هـ) يقترب من مفهوم الشعر، وذلك عندما يعد الشعر صناعة؛ أي فنًّا لا يحسه ولا يشعر به إلا كل من وهب تلك الملكة الخاصة القادرة على تذوقه فالشعر عنده "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره..."[(٢)].

وأما ابن طباطبا (٣٢٢هـ) فإنه يفرق بين الشعر والنثر، ويضع معايير وشروطاً للشعر، حيث يقول: "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إنْ عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد عمل الذوق ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر

---

(١) المرسي، محمود: مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٣م، ص ١٣.

(٢) الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج١/٥، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.

بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[١].

فالنظم هنا هو الفارق ما بين الشعر والنثر، وهو كذلك يعتمد على الذوق في نقد الشعر، والذوق يعني الحس والشعور فمن صح طبعه انثال عليه الكلام نظماً دون حاجة إلى معرفة علم العروض، ومن اضطرب عليه الذوق، احتاج إلى العروض الذي خرج الشعر إلى التكلف والصنعة[٢].

أما قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) فيحد الشعر بقوله: "قول موزون مقفى يدل على معنى" فقولنا: "قول: دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا: "موزون" يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا: "مقفى" فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا: "يدل على معنى"، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، إنه أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه[٣].

والشعر عند قدامة أيضاً صناعة، يقول: "وغاية كل صناعة الوصول إلى غاية التجويد والكمال... إذ كان الشعر أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات مقصوداً فيه، وفيه ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته"[٤].

---

(١) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص ٣-٤.

(٢) المرسي، محمود: مفهوم الشعر، ص ٧٥.

(٣) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص ١٦.

(٤) المصدر نفسه: ص ١٨.

فغاية الشعر عنده الوصول إلى الكمال والتجويد في هذه الصناعة –الشعر– وكل من لا يصل من الشعراء إلى هذه الغاية فهو عاجز وصناعته للشعر ضعيفة.

ومن تعريف قدامة للشعر يتبين أن أهم خواص الشعر لديه هي الوزن والقافية والمعنى؛ لأن القول جنس يشمل الكلام بنوعيه: شعره ونثره ويعتري تعريف قدامة للشعر شيء من النقص والغموض، فالنقص؛ لأن هذا التعريف يشمل المنظومات العلمية التي ألفت لتسهيل حفظ قواعدها على المتعلمين؛ لأن فيها تلك العناصر الثلاثة وأما الغموض فلأنه لم يقف طويلاً عند كلمة "المعنى" يدقق في أمرها حتى يستطيع أن يخرج من الشعر هذه المنظومات العلمية(١).

وكذلك يلحظ في هذا التعريف للشعر من قصور ونقص في أهم سمة من سماته؛ لأن الكلام على الوزن والقافية، إنما هو كلام في الظواهر الشكلية، وليس فيه شيء من العمق والغوص على قراراه كنهه ومعرفة حقيقته وبواعثه، ودراسة العواطف والانفعالات ووسائل تصويرها وكل أولئك جوهر الشعر، ودوافعه عند الشعراء، وهي التي أحاسيس قراءة الشعر ومستمعيه(٢).

وتعريف قدامة بن جعفر للشعر "بأنه كلام موزون" ناقص فقد يكون موزوناً مقفى دالاً على معنى إذا توفرت فيه العاطفة، وصدر عن شعور، وانفعال مباشر، كما أن الكلام الموزون المقفى الدال على المعنى قد لا يكون شعراً إذا كان في موضوع علمي، كألفية ابن

---

(١) بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١١٤.

(٢) طبانة، بدوي: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٤م، ص ١٤٩.

مالك؛ لأنه فقد أهم خصائص الشعر، والذي أوقع قدامة في هذا النقص تأثره بأرسطو، فقد جاء هذا التعريف في حد ذاته أرسطو طاليسيا[١].

ويظهر هذا التأثر في تعريف أرسطو للمأساة: "المأساة إذن محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودوة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات وأقصد بـ "اللغة المزودة بألوان من التزيين" تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي "تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء" أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد"[٢].

ومن هنا يلاحظ كيف طغى المنطق والمفهوم الأرسطي على مفهوم الشعر عند قدامة، وأصبح الشعر عنده علماً له قوانين وحدود محددة فهذا الكلام الموزون المقفى وصف للشكل الخارجي للشعر مع العلم بأن الشعر بالإضافة إلى هذه الأوصاف الشكلية الخارجية من وزن وقافية، فهو روح وإحساس وانفعال وحدس وإلهام، وهذه هي القيمة الحقيقية للشعر، فقيمته تكمن فيما يرمز إليه، وبروحه الداخلية وبوحيه وإلهامه علاوة على شكله الخارجي فإذا تكامل الشكل مع المضمون الشعري يصل الشعر إلى غاية التجويد والكمال كما قال قدامة.

والشعر عند الآمدي (ت ٣٧٠هـ) علم وصناعة لها شروطها ومقاييسها، حيث يقول: "فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض به وطول الملابسة له أن يُقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله ولا ينازع في شيء من ذلك؛ إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم،

(١) المرسي، محمود: مفهوم الشعر ، ص ٢٠٣.

(٢) أرسطو: فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت ، ص ١٨-١٩.

ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدربة والملابسة"[١].

ويقول أيضاً: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسب البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف... [٢].

وهو يؤكد أن الشعر صناعة لا يستطيع أن يجود بها إلا من أتقنها إتقاناً تاماً، حيث يقول: "زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء هي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص ولا زيادة عليها[٣].

وأما القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) فإنه يعد الشعر علماً أيضاً له أدواته الخاصة به، وله شروط ومقاييس معينة يلتزم بها من أراد قرض الشعر، ومن تجمع فيه هذه الشروط فهو المبرز المجيد، يقول: "الشعر علم من علوم العرب. يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[٤].

---

(١) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص ٢١٤.

(٢) المصدر نفسه:ص ٤٢٣.

(٣) المصدر نفسه: ص ٤٢٦.

(٤) الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٦.

وأما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فالشعر عنده ضرب من النسج ويطغى على مفهومه للشعر اهتمامه بالشكل الخارجي، يقول: "والشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسخه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دونا[١].

وقد اشترط الجاحظ (ت٢٥٥هـ) القصد في الشعر، حيث يقول: "اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن، وليس لأحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً ولو أن رجلاً من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات وكيف يكون هذا شعراً، وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعراً"[٢].

والباقلاني (ت ٤٠٣هـ) يشترط القصد والنية في الشعر أيضاً حيث يقول: "إن الشعر إنما يطلق متى قصد القاصد إليه، على الطريق الذي يتعمد ويسلك، ولا يصح أن يتفق إلا من الشعراء، دون ما يستوي فيه العامي والجاهل، والعالم بالشعر واللسان وتصرفه، وما يتفق من كل واحد، فليس يكتسب اسم الشعر، ولا صاحبه اسم شاعر، لأنه لو صح أن يسمى -شاعراً- كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر، أو تنتظم انتظام بعض الأعاريض، كان الناس كلهم شعراء؛ لأن كل متكلم لا ينفك أن يعرض في جملة كلام كثير بقوله ما قد يتزن بوزن الشعر، وينتظم انتظامه. ألا ترى أن العامي قد يقول لصاحبه: "أغلق الباب وائتني

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٧٤.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيان، ج١/ ٢٨٨- ٢٨٩.

بالطعام" ويقول الرجل لأصحابه: "أكرموا من لقيتم من تميم" ومتى تتبع الإنسان هذا عرف أنه يكثر في تضاعيف الكلام مثله وأكثر منه"[1].

ويشترط كذلك كل من ابن رشيق والسكاكي القصد والنية في الشعر تماماً كالباقلاني، فابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) يقول: "الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزوناً مقفى، وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي -صلى الله عليه وسلم- وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"[2]. فابن رشيق في هذا التعريف للشعر متأثر بقدامة، وذلك واضح من خلال مقومات الشعر الأربعة التي حددها، وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية.

وأما السكاكي (ت٦٢٦هـ) فإنه يقول: "بأن الشعر هو القول الموزون وزناً عن تعمد"[3].

يشير السكاكي هنا إلى الشعر لا يتأتى لكل شخص، فالشعر له شروطه ومقاييسه المحددة، والمعينة، فالشاعر عندما يريد أن ينشئ قصيدة فإنه يشغل نفسه بها، وبكيفية إخراجها، وصناعتها وتقويمها، بمعنى أنه يقصد وينوي قول شعر له مقدماته ومعاييره الخاصة، ومن وزن وقافية وروي ولفظ ومعنى... فالوزن شرط من شروط الشعر، وبناء القصيدة، وهو مرتبط بالقافية وبالمعنى، ولكنه لا يتأتى لأي شخص كان، فكل كلام يقوله عامة الناس وخاصتهم يكون موزوناً، ولكن هذا لا يعني أنه يقول شعراً، وينشئ قصيدة، وبالتالي يطلق عليه اسم شاعر، وإلا لكان كل الناس شعراء بهذا المفهوم، ولكن الذي يستحق اسم الشاعر هو الذي يقصد إلى قول الشعر قصداً وعمداً بعد أن يكون قد امتلك أدواته كافة، هذا ما عناه الجاحظ والباقلاني وابن رشيق والسكاكي.

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٨م، ص ٩٤- ٩٥.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج١/ ١٢٧.

(٣) السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٥١٧.

ويفسر ذلك "بأن الوزن يكون صاحبه متعمداً إياه، بمعنى أن يقصد الوزن ابتداءً ثم يتكلم مراعياً جانبه، لا أن يقصد المتكلم المعنى وتأديته بكلمات لائقة من حيث الفصاحة في تركيب لتلك الكلمات توجيه للبلاغة، فسيتبع ذلك كون الكلام موزوناً أو أن يقصد المعنى ويتكلم بحكم العادة على مجرى كلام الأوساط، فيتفق أن يأتي موزوناً، وعند آخرين أن ذلك ليس بواجب لكن يلزمه أن يعد كل لافظ في الدنيا شاعراً، إذا ما لاحظ أن تتبعت إلا وجدت في ألفاظه ما يكون على الوزن، أو ما ترى إذا قيل لباذنجاني: بكم تبع ألف باذنجانه؟ فقال: أبيعها بعشرة عدليات كيف تجد القولين على الوزن؟ أو إذا قيل لنجار: هل تم ذلك الكرسي؟ فقال: نعم فرغت منه يوم الجمعة"(١).

"وتسمية كل لافظ شاعراً مما لا يرتكبه عاقل عنده إنصاف... (٢).

والشعر يطلق متى قصد القاصد إليه عمداً، أما ما يأتي بمحض الصدفة فلا يكتسب اسم الشعر، ولا صاحبه اسم شاعر؛ لأنه لو صح أن يسمى شاعراً كل من جاء في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر كان الناس كلهم شعراء؛ لأن كل متكلم لا يخلو من أي يعرض في كلامه بعض ما يتزن بوزن الشعر(٣).

ويعرف أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ) الشعر بقوله: "والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس"(٤).

يظهر اهتمام المعري بالوزن هنا وتقديمه له، ويغفل المعري أمر القافية في هذا التعريف، ولعل ربط الشعر بالغريزة هو الذي جعله يغفل القافية؛ لأن الوزن يشملها، ولأن

(١) السكاكي: مفتاح العلوم: ص ٥١٦.
(٢) المصدر نفسه: ص ٥١٧.
(٣) بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي، ص ١٢٢.
(٤) المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٧٧م، ص ٢٥١.

الغريزة تتصل بالوزن وحده[1]. فالشعر عند أبي العلاء هو الكلام الموزون الذي يقبله الطبع على شرائط، ويكشف الذوق المطبوع ما فيه من كسر وزحافات ومكروهات[2].

وأما تعريف ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) فهو لا يخرج عن مفهوم قدامة للشعر، يقول: "هو كلام موزون مقفى يدل على معنى" وقلنا كلام ليدل على جنسه، وقلنا موزون لنفرق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون، وقلنا مقفى لنفرق بينه، وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له، وقلنا يدل على معنى لتحترز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل على معنى"[3].

ويستطرد ابن سنان قائلا: "وسمي شعراً من قولهم شعرتُ بمعنى فطنت، والشعر الفطنة، كأن الشاعر عندهم قد فطن لتأليف الكلام، وإذا كان هذا مفهوماً فأقل ما يقع عليه اسم الشعر بيتان؛ لأن التقفيه لا تمكن في أقل منهم، ولا تصح في البيت الواحد؛ لأنها مأخوذه من قفوت الشيء إذا تلوته، وقد ذهب العروضيون إلى أن أقل ما يطلق عليه اسم الشعر ثلاثة أبيات، وليس الأمر على ما ذهبوا إليه"[4].

يربط ابن سنان الشعر بالشعور والفطنة، فالفطنة ترتبط بالنفس والذهن، وما يختلج فيها من مشاعر وأحاسيس، وبناء على ذلك يأتي تأليف الكلام وتركيبه، ثم إخراجه على صورته الشعرية على شكل قصيدة. قام الشاعر ببنائها وتركيبها وتأليفها. ويحدد ابن سنان عدد الأبيات في القصيدة لكي نطلق عليها اسم الشعر في بيتين على الأقل، ويخالف رأي العروضيين الذي يقول: بأن اسم الشعر لا يطلق إلا على القصيدة التي تتكون من ثلاثة أبيات.

---

(١) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٣٨١.

(٢) الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م، ص ٢٠٠.

(٣) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، مكتبة محمد صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م، سص ٢٨٧.

(٤) المصدر نفسه: ص ٢٧٨.

ولا يخرج مفهوم أسامه بن منقذ (ت ٥٨٤هـ) للشعر عن مفهوم قدامة أيضاً، فهو ينقله حرفياً، يقول في باب التعليم والترسيم: "أعلم التعليم والترسيم هو أن الشعر قول موزون مقفى دال على معنى وله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وبينهما وسائط والمعنى للشعر بمنزلة المادة والشعر فيه بمنزلة الصورة وهو أربعة أشياء: لفظ ومعنى ووزن وقافية، وتهذيبه أن يكون اللفظ سمعاً سهل المخارج حلواً عذباً، وتهذيب الوزن أن يكون حسناً تقبله النفس والغريزة، غير منكسر ولا مزحف، وتهذيب القافية أن تكون سلسة المخرج مألوفة، فإن القوافي حوافر الشعر"[١].

ويعني ابن منقذ بالترسيم وضع ورسم حدود لمفهوم الشعر والنظر بتمعن حتى يتعلمه ويتقنه من يريد قول الشعر، ومفهومه للشعر "بأنه قول موزون مقفى دال على معنى" والشروط الذي وضعها للشعر، هو نفس ما جاء به قدامة وذكره في كتابه "نقد الشعر" وبذلك يلاحظ أن ابن منقذ لم يأت بجديد في مفهومه للشعر، وإنما كان متبعاً لقدامة في حد للشعر.

أما ابن الأثير الحلبي (ت٧٣٧هـ) [٢] فيعرف الشعر: "بأنه اللفظ الدال على معنى المقصود فيه الوزن والقافية"، وأما تعريفه فهو: ما كانت عروضه البيت فيه تابعة لضروبه وتنقص وتزيد بزيادته، وأما عروضه فالعروض في اصطلاح العروضيين اسم للجزء الأخير من النصف الأول من البيت، وإنما سمي عروضاً لكثرة دوره كما سموا علم قسمة المواريث

---

[١] ابن منقذ، اسامه،: البديع في نقد الشعر، تحقيق: عبد مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٤٠٤- ٤٠٥.

[٢] هو نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير، وهو مختصر كتاب "كنز البراعة" الذي ألفه والده عماد الدين الذي توفي سنة (٦٩١هـ) والذي وضع كتابه في أخريات القرن السابع، وجاء ابنه نجم الدين واختصره في الربع الأول من القرن الثامن، أو في الثلث الأول منه. أما نجم الدين بن الأثير صاحب جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة" لقب بالصدر الكبير وذكر بين الرؤوساء في القاهرة، وكان من المتقدمين في كتابه الإنشاء، وتوفي سنة ٧٣٧هـ.

انظر: الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٥، تحقيق: محمد زغلول، سلام.

فرائض... وهو مأخوذ من العروض التي هي الناحية، وقيل مأخوذ من قولهم: "ناقة عروض" أي صعبة لم ترض وقيل هو مأخوذ من العروض التي هي الطريق إلى الجبل وأما ضروبه: فالضرب في اصطلاح العروضيين هو اسم للجزء الأخير من البيت مأخوذ من الضرب الذي هو الجنس والمثل، وقيل من الضرب الذي هو الإسراع، والشعر كله فلا يخرج عن خمسة عشر بحراً إلا ما شذ كالبحر المسمى "بالخبب" وقد حصرت الأعاريض فجاءت أربعاً وثلاثين عروضاً، وحصرت الضروب ثلاثاً وستين ضربا"[1].

وحد الشعر عند ابن الأثير الحلبي قريب من حد قدامة، وأن دخله بعض التعديل. إن الأصل فيه اللفظ المؤدي لمعنى معين، وأراد الشاعر أن ينظمه على نظم ما ويقفيه بقافية، فالوزن والقافية ضرورتان مقصودتان في الشعر، وإن لم يكونا كل شيء فيه[2].

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز: ج٢/٩٧-٩٩.

(٢) سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، ج٢/١١٧، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.

ثقافة الشاعر والكاتب:

ليس بمقدور أي شخص أن يكون شاعراً أو كاتباً، فكما مر معنا من قبل بأن الشعر صناعة وعلم، ولا بد لهذه الصناعة من أدوات معينة على الشخص أن يمتلكها حتى يستطيع أن يكون ماهراً في صناعته، وكذلك العلم فله قوانينه وقواعده وشروطه، وكل من يريد أن يتعلم ويكون ماهراً حاذقاً في علمه، فعليه أن يمتلك أدوات هذا العلم.

وعليه فإنه لا بد للشاعر والكاتب أن يكون على ثقافة واسعة حتى يتمكن من قول الشعر، أو الكتابة، وقد تنبه العلماء والنقاد المتقدمون إلى هذه القضية ثقافة الشاعر والكاتب- فوضعوا نقاطاً معينة وأموراً يجب أن يأخذ بها ويتعلمها بل ويتقنها الشاعر والكاتب، وذلك لأنها ضرورية جداً في صناعته وعمله فيجب على الشاعر والكاتب أن يكون مطلعاً على علوم اللغة، وعلى علم ومعرفة بالنحو وأصوله، ومعرفة بأيام العرب وغير ذلك، يقول ابن طباطبا: "... التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتعرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها، وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريفها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي، وأبهى صورة واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام... وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها، ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها، ولا تكون مسوقة إليه فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادة له غير مستكرهه، ولا متعبة لطيفة الموالج، سهلة المخارج، وجماع هذه الأدوات كمال

العقل الذي به تتميز الأضداد ولزوم العدل وإيثار الحسن واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها"[١].

فابن طباطبا يبين، ويشرح بالتفصيل ما يجب على الشاعر أن يلتزم به ويعرفه معرفة تامة، من علم باللغة والتوسع فيها، ومعرفة بالإعراب والرواية، والتعرف على مذاهب العرب في قول الشعر والحذو حذوها في قول الشعر، حتى يخرج شعره كالسبيكة، والعقد المنظم.

ويقول ابن طباطبا أيضاً: "وينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[٢].

فابن طباطبا كما هو واضح من قوله السابق يميل إلى الوضوح في الشعر، وعدم الغموض الذي يقود إلى التعمية، فخير الشعر ما قارب المجاز في الحقيقة، وما اقتربت به الاستعارة من معناها.

وأما ابن رشيق، فيقول: "والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لاتساع شعره، واحتماله كل ما يحتمل من نحو ولغة، وفقه، وحساب، وخبر، وفريضة، وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب؛ ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكره، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى طبعه بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة لمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راويه عرف المقاصد، وسهل عليه مآخذ الشعر، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية، ضل واهتدى

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٤-٥.

(٢) المصدر نفسه: ص ١١٩.

من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه، وهو ماثل بين يديه، لضعف آلته، كالمقعد يجد من نفسه القوة على النهوض، فلا تعينه آلاته"[1].

فابن رشيق يرى أنه لا بد للشاعر إذا أراد أن يكون فحلاً أن يكون راويه لأشعار العرب وحفظها، لأنه تمكنه من قرض الشعر، وتقوي من علمه ودرايته به على مستوى الشعر نفسه من معرفة بعلم العروض وأوزانه وقوافيه ولغته، وعلى مستوى المخاطب الذي سيتوجه بشعره إليه، وذلك عندما يكون على معرفة بالألفاظ والمعاني المناسبة للقول، وكذلك معرفة الشاعر بأيام وأنساب العرب مهمة جداً بالنسبة إليه لأنها تعينه على معرفة الصفات الحسنة، والصفات السيئة عندما يؤلف قصيدته ونصه الشعري .

وينبغي أن نعلم أن الكتابة الجيدة بحاجة إلى أدوات كثيرة وآلات عديدة من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ، وإصابة المعاني، وإلى الحساب، وعلم المساحة، والمعرفة بالأزمنة، والشهور، والأهلة، ومخاطبة كل فريق منهم على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق[2].

والمترسل بحاجة إلى مراعاة أمور كثيرة منها: "تبيين مقادير من يكتب عنه وإليه، حتى لا يرفع وضيعاً، ولا يضع رفيعاً، ومنها وزن الألفاظ التي يستعملها في تصاريفه، حتى تجيء لائقة بمن يخاطب بها، مفخمة لحضرة سلطانة التي يصدر عنها، ومنها كذلك أن يعرف أحوال الزمان، وعوارض الحدثان، فيتصرف معها على مقاديرها في النقض والإبرام، والبسط، والانقباض، ومنها: أن يعلم أوقات الإسهاب والتطويل، والإيجاز والتخفيف، فقد يتفق ما يحتاج فيه إلى الإكثار حتى يستغرق في الرسالة الواحدة أقدار القصائد الطويلة، ويتفق أيضاً ما تُغني فيه الإشارة، وما يجري مجرى الوحي في الدلالة، ومنها أن يعرف من أحكام

---

(١) ابن رشيق: العمدة: ج١/٢٠٦.

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ١٧١- ١٧٢.

الشريعة ما يقضي به على سواء السبيل، ولا يشتط في الحكومة، ولا يعدل فيما يخط عن المحجة"[1].

ويذهب ابن سنان الخفاجي إلى ما ذهب إليه سابقوه من النقاد من أن الشاعر والكاتب لا بد أن يتسلحوا بثقافة ومعرفة بعلوم اللغة المختلفة والمتعددة فنونها؛ لأنها لها أثر في تأليفه ومعانيه وألفاظه، إذا كان على علم وثقافة بهذه الفنون العديدة، فإنه يكون على وضعها أقدر، وتمكنه لها أكثر يقول: "الذي يحتاج إليه مؤلف الكلام من معرفة اللغة التي هي لغة العرب قدر ما يعرف كل شيء باسمه الذي وضعته له، ويجب أن يكون ذلك الاسم أفصح أسمائه إن كانت له عدة أسماء، ويحتاج إلى معرفة ما يتصرف ذلك الاسم عليه من جمع وتثنيه، وتذكير وتأنيث، وتصغير وترخيم، ليورده على جميع ما يتصرف به صحيحاً غير فاسد، ولهذا افتقر إلى علم النحو، ويحتاج في علم النحو إلى معرفة إعراب ما يقع له في التأليف، حتى لا يذكر لفظة إلا موضوعة حيث وضعتها العرب من إعراب أو بناء على حسب ما وردت عنهم. ويحتاج الشاعر خاصة إلى معرفة الخمسة عشر بحراً التي ذكرها الخليل بن أحمد، وما يجوز فيها من الزحافات، ويفتقر أيضاً من العلم بالقوافي إلى معرفة الحروف والحركات التي يلزم إعادتها، وما يصلح أن يكون روياً أو ردفاً مما لا يصح ويحتاج أيضاً إلى معرفة المشهور من أخبار العرب وأحاديثها وأنسابها وأمثالها ومنازلها وسيرها، وصفة الحروب التي كانت لها، وما له قصة مشهورة وحديث مأثور، فإنه قد يفتقر في النظم إلى ذكر شيء منه، ويكون للمعنى به تعلق شديد، وإذا ورد استحسن"[2].

---

(1) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج١/٧٥، ٨٦، نشره أحمد أمين:عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧.

(2) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٨٠– ٢٨١.

ويحتاج الكاتب إلى جميع هذا أيضاً، ويختص بما يفتقر إليه من معرفة المخاطبات وفنون المكاتبات والتوقيعات، ورسوم التقليدات، مع الاطلاع على كتاب الله وشريعته وحديث رسول الله وسنته، فإنه مدفوع إلى تقليد الولاة وعهود القضاة والتوقيعات في المظالم والمكاتبة في ضروب الحوادث"[١].

وأما ابن شيث[٢](ت٦٢٥هـ) في كتابه معالم الكتابة ومغانم الإصابة فيقول: "وليكثر الكاتب من مطالعة كتب التواريخ والأخبار فإنها توقعه على مفاصل الأمور وتريه ما جرى لأولئك الصدور من الورود والصدور وليتأمل المعاني التي عُني بها الكُتّاب وعانوها؛ فإنها تعينه، ويعزز بها في الكتابة معينه، والحفظ في ذلك ملاك الأمر، فإنه يؤهل ويدرب ويستهل المطلوب ويقرب"[٣].

فابن شيث يركز على قراءة ومطالعة الكتب التاريخية للاطلاع على ما ورد فيها من أخبار السلف، وكذلك يطلب من الكاتب الاطلاع ومعرفة المعاني التي كانت محط اهتمام الكتَّاب من قبله؛ لأنها تساعده في عملية الكتابة، ولا يهمل ابن شيث الحفظ بل يجعل له أهمية خاصة، فالحفظ ملاك الأمر كله وأما ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ) فهو أيضاً لا يخرج عما جاء به من سبقه من النقاد، ويقول بأن الشاعر والكاتب بحاجة إلى معرفة علم العربية من نحو وصرف ومعرفة ما يحتاج إليه من اللغة، وهو المتداول المألوف في استعماله، ومعرفة

---

(١) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة: ص ٢٨٢.

(٢) ابن شيث: هو القاضي الرئيس جمال الدين، عبد الرحيم بن علي بن الحسين بن شيث الأموي الإسنائي القوصي، ولد بإسنا سنة ٥٤٧هـ، ونشأ بقوص، وولي الديوان بها، ثم بالإسكندرية ثم بالقدس، وتوفي سنة ٦٢٥هـ.

انظر: الكتبي، ابن شاكر: فوات الوفيات، ج٢/ ٣١٢، ٣١٥.

(٣) ابن شيث، عبد الرحيم: معالم الكتابة ومغانم الإصابة، تحقيق: محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ص ٤٠.

أمثال العرب وأيامهم، ومعرفة الوقائع التي جاءت في حوادث خاصة بأقوام، والاطلاع على تأليفات من تقدمه من أرباب هذه الصناعة المنظومة والمنثورة والتحفظ للكثير منه، ومعرفة الأحكام السلطانية في الإمامة والإمارة والقضاء والحسبة وغير ذلك، وحفظ القرآن الكريم، والتدرب باستعماله وإدراجه في مطاوي كلامه، وحفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي -صلى الله عليه وسلم- والسلوك بها مسالك القرآن الكريم في الاستعمال والتعرف إلى علم العروض والقوافي الذي يقام به ميزان الشعر، وهو مختص بالناظم دون الشاعر[١].

وأما ابن أبي الأصبع المصري[٢](ت ٦٥٤هـ) يقسم ما يحتاجه الشاعر والكاتب إلى قسمين، الأول خاص بنفسية الشاعر والكاتب بمعنى الصفات النفسية الموجودة في نفس الشاعر والكاتب حيث يقول: "الذي يجب على من كان له ميل إلى عمل الشعر وإنشاء النثر أن يعتبر أولاً نفسه، ويمتحنها بالنظر في المعاني وتدقيق الفكر في استنباط المخترعات، فإذا وجد لها فطرة سليمة، وجبلة موزونة، وذكاءً وقاداً وخاطراً سمحاً، وفكراً ثاقباً، وفهماً سريعاً، وبصيرة مبصرة، وألمعية معذبة، وقوة حافظة، وقدرة حاكية، وهمة عالية، ولهجة فصيحة، وفطنة صحيحة، وإن كانت بعض هذه الأوصاف غير لازمة لرب الإنشاء، ولا يضطر إليها أكثر الشعراء، لكنها إذا كملت في الشاعر والكاتب كانت موصوفاً في هذه الصناعة بكمال الأوصاف النفسية"[٣].

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج١/ ٤٠- ٤١.

(٢) الزكي بن أبي الأصبع: عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن محمد، الأديب أبو محمد ابن أبي الأصبع العدواني المصري الشاعر المشهور، الإمام في الأدب، له تصانيف حسنة في الأدب، وشعره رائق، عاش نيفاً وستين سنة، توفي في مصر سنة ٦٥٤هـ.

انظر: الكتبي، ابن شاكر: فوات الوفيات، ج٢/ ٣٦٣- ٣٦٤.

(٣) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/ ٤٠٦.

والقسم الثاني الذي يتصف به الشاعر والكاتب هو الجانب التعليمي الدرسي، حيث يكمل فيقول: "التي إذا أضيفت إليها الصفات الدرسية تكمل وتجمل من حفظ اللغات العربية، وتوابعها من العلوم الأدبية كالنحو والتصريف، والعروض والقوافي، وما سومح به الشعراء من الضرورات التي يلجئ إليها ضيق الوزن والتزام التقفية، ليعلم ما يجوز له استعماله، وما يجب عليه إهماله، ولينعم النظر في كتب البلاغة ليعرف محاسن اللفظ مفرداً ومركباً، ومعانيه، وتحيط بما يتفرغ من أصول النقد من البديع الذي هو رقوم الكلام، ونتائج مقدمات الإفهام، وليجعل عمدته على كتاب الله العزيز، وسنة رسول الله وليحفظ أشعار العرب وأمثالها وأنسابها وأيامها وسائر أخبارها ومحاسن آثارها، ولا غنى به عن معرفة النجوم والأنواء، وعلم بهيئة السماء، وتعقل الآثار العلوية والحولات الأرضية، والمشاركة في الطب والطبائع والحساب، وما يحتاج إليه الكتّاب من الفقه والحديث ونقل التاريخ الصحيح" [1].

وأما الكتابة التي هي عند ابن الأثير الحلبي صناعة كما يقول عنها "صناعة الإنشاء" فهي ليست بالكلام المنمق الجميل المقفى، إنما هي ضرب من البلاغة والفصاحة والبيان، ولهذا فإن كاتب الإنشاء "من جمّل كلامه بالفصاحة والبيان والبلاغة وحسن الألفاظ وجودة المعاني، وحسن تباعد مخارج الحروف، واستعمال الكلمات العربية غير الحوشية ولا المتوعرة، والاحتراز من الكلام المبتذل بين العامة، والاحتراز من الكلام المعبر به عن معنى من يكره ذكره، والإتيان بالكلمة المؤلفة من أقل الأوزان تركيباً.... [2].

ويضع ابن الأثير الحلبي كذلك معايير وشروطاً لمن أراد أن يمتهن الكتابة فمنها: أن يحفظ كتاب الله تعالى، وحفظ جملة من الأحاديث النبوية، ومعرفة النحو، ليأمن الكاتب معرة

---

[1] المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير: ج٣/ ٤٠٦.

[2] الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٢٩.

اللحن في كلامه أو تلاوته، ومعرفة اللغة العربية الحوشية وغير الحوشية، وذلك لتجنب الحوشية في كلامه، وغير الحوشية ليستعملها في مواضعها، ومعرفة جملة من الفقه، والاطلاع على ما قاله المفسرون للكتاب العزيز من شرح الآيات المحكمات والمعاني والإعجاز، والفصاحة والبلاغة والبيان والبديع، والاطلاع على جملة من التاريخ ليعلم مخرجات الأولين ووقائعهم وحروبهم وفتوحاتهم ودولهم وأحكامهم وقضاياهم وسيرهم وأشعارهم وأمثالهم(١).

وعليه فإن كل ما قيل عن ثقافة الشاعر والكاتب هو مشترك بينهما، ولا بد أن يتقن ويتعلم كل ما له صلة بصناعة الشعر والكتابة، سواء ما كان له علاقة بالشاعر والكاتب من أمور نفسية ومدى جهازيته لخوض غمار هذه الصناعة من فكر وتأمل وكد وجهد وغير ذلك وما كان له علاقة بالعلوم المتعلقة بالنص والتي يجب أن يدرسها الشاعر والكاتب من وزن وقافية، وما له علاقة بالمؤثرات والمعارف الخارجية، من معرفة بعلم اللغة والنحو ومعرفة التاريخ والأنساب والأمثال لما لها من أهمية وتأثير في ثقافة كل من الشاعر والكاتب.

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز: ج١/ ٢٦- ٢٧.

مزايا الشعر والنثر:

المفاضلة بين الشعر والنثر والعلاقة بينهما، والمفاضلة بين الكاتب والشاعر كانت واحدة من القضايا التي شغلت النقاد في القرن الرابع الهجري فهذا أبو اسحاق الصابئ (ت٣٨٤هـ) [١]. يكتب رسالة في تفضيل النثر على النظم حيث يقول: "إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومة؛ لأن أفخر الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك غرضه في أول وهلة سماعة، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطل غرضه إلا بعد مماطلة منه لك، وعرض منك عليه"[٢].

ويرفض ضياء الدين بن الأثير ما ذهب إليه الصابئ من أن الوضوح سمة النثر، والغموض سمة الشعر، فيقول: "كل كلام من منثور ومنظوم الأحسن فيهما هو الوضوح والبيان، فكل كلام من منظوم ومنثور فينبغي أن يكون مفردات ألفاظه مفهومه؛ لأنها إن لم تكن مفهومه فلا تكون فصيحة، لكن إذا صارت مركبة نقلها التركيب عن تلك الحال في فهم معانيها، ضمن المركب منها ما يفهمه الخاصة والعامة، ومنه ما لا يفهمه إلا الخاصة، وتتفاوت درجات فهمه، ويكفي من ذلك كتاب الله تعالى، فإنه أفصح الكلام، وقد خوطب به الناس كافة من خاص وعام، ومع هذا فمنه ما يتسارع الفهم إلى معانيه، ومنه ما ينغمض فيعز

---

(١) أبو اسحاق الصابئ: هو أبو اسحاق إبراهيم بن إبراهيم بن زهرون بن حبون الحراني الصابئ، صاحب الرسائل المشهورة والنظم البديع، كان كاتب الإنشاء ببغداد عند الخليفة وعند عز الدولة بختيار بن معز الدولة بن بوية الديلمي، تقلد ديوان الرسائل سنة ٣٤٩هـ، وتوفي سنة ٣٨٤هـ، انظر: وفيان الأعيان: ج١/٥٢.

(٢) الصابئ، أبو اسحاق: الطيب بن عبيد: رسالتان من التراث النقدي، رسالة الطيب بن علي بن عبيد في الدفاع عن الشعر، ورسالة أبي اسحاق الصابئ في الفرق بين المترسل والشاعر، تحقيق: زياد الزعبي، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٤م، ص ١٢١.

فهمه، والألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومه، سواء كان الكلام نظماً أو نثراً، وإذ تركبت فلا يلزم فيها ذلك"(١).

وأما ارتفاع طبقة المترسلين على طبقة الشعراء فعائد إلى اختلاف الموضوعات التي يعالجها كلا الطرفين، ومدى اتصالها بحياة المجتمع، وأهمية ما يتناوله كلاهما بالنسبة للبيئة والمكان والناس، يقول الصابئ: "... فإن المترسلين إنما يتوسلون في جباية خراج أو سد ثغر أو عمارة بلاد، أو إصلاح فساد، أو تحريض على جهاد، أو احتجاج على فئة، أو مجادلة لملة، أو دعاء إلى ألفة... أو ما شاكل من جلائل الخطوب، ومعاظم الشؤون التي يحتاجون فيها إلى أن يكونوا ذوي أدوات كثيرة ومعرفة مقننة، وقد وسمتهم الكتابة بشرفها، وبوأتهم منزلة رياستها، فأخطارهم عالية، بحسب علو خطر ما يفيضون فيه ويذهبون إليه والشعراء إنما أغراضهم التي يرمون نحوه، وغاياتهم التي يجرون عليها وصف الديار والآثار والحنين إلى الأهواء والأوطار، والتشبيب بالنساء والطلب، والاجتداء والمديح والهجاء، فليس يجرون مع أولئك في مضمار ولا يقاربون في الأقدار"(٢).

ويرد ضياء الدين بن الأثير على الصابئ هنا رافضاً ما ذهب إليه من انفراد الشاعر في الموضوعات التي ذكرها في رسالته، وكذلك من انفراد الكتّاب في الموضوعات التي ذكرها، فيقول:" فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحن إلى الأهواء والأوطار، فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان ومنازل الأحباب والإخوان، ويحن إلى الأهواء والأوطار، ولهذا كانت الكتب الإخوانيات بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر، وكما يكتب الكاتب في

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٤/ ٨.

(٢) الصابئ، أبو اسحاق: رسالتان من التراث النقدي، ص ١٢٣.

إصلاح فساد، أو سد ثغر، أو دعاء إلى ألفة، أو نهي عن فرقة أو تهنئة أو تعزية فكذلك الشاعر"[١].

ومن الأسباب التي دفعت إلى تأخر رتبة المنظوم عن المنثور، وبالتالي تأخر الشعراء عن تربة البلغاء:

١- أن ملوك العرب قبل الإسلام وبعده كانوا يتبجحون بالخطابة، والافتنان فيها، ويعدونها أكمل أسباب الرياسة، وأفضل آلات الزعامة. وكانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر ويعده ملوكهم دناءة[٢]

٢- أنهم اتخذوا الشعر مكسبة وتجارة، وتوصلوا به إلى السوق كما توصلوا به إلى العلية، وتعرضوا الأعراض الناس، فوصفوا اللئيم عند الطمع بصفة الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم[٣]. ومن هنا قال الأول: "الشعر أدنى مروءة السري، وأسرى مروءة الدني"[٤].

والذي يدل أيضاً على علو مرتبة النثر وشرفه على النظم، أن الإعجاز من الله تعالى، والتحدي من الرسول -عليه السلام- وقعا فيه لا في النظم،"ويكشف عن ذلك أن معجزات الأنبياء -عليهم السلام- في أوقاتهم كانت من جنس ما كانت أممهم يولعون به في حينهم. فلما كان زمن النبي -عليه السلام- زمن الفصاحة والبيان، جعل الله معجزته من جنس ما كانوا يولعون به، وبأشرفه، فتحداهم بالقرآن منثوراً، لا شعراً منظوماً[٥].

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٤/ ٩.

(٢) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج١/١٦.

(٣) المصدر نفسه، ج١/ ١٧.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١/٢٤١.

(٥) المرزوقي: المصدر نفسه، ج١/ ١٧.

ويذهب ضياء الدين بن الأثير أيضاً إلى أن المنثور أشرف من المنظوم لأسباب منها، أنّ الإعجاز لم يتصل بالمنظوم، وإنما اتصل بالمنثور وأسباب النظم أكثر، ولهذا نجد المجيدين منهم أكثر من المجيدين من الكتّاب، بل لا نسبة لهؤلاء إلى هؤلاء، ولو شئت أن تحصي أرباب الكتابة من أول الدولة الإسلامية إلى الآن لما وجدت منهم من يستحق اسم الكاتب عشرة، وإذا أحصيت الشعراء في تلك المدة وجدتهم عدداً كثيراً، حتى لقد كان يجتمع منهم في العصر الواحد جماعة كثيرة، كل منهم شاعر مفلق، وهذا لا نجدة في الكتّاب، بل ربما ندر الفرد الواحد في الزمن الطويل وليس ذلك إلا لوعورة المسلك من النثر...[١].

ويفضل ابن الأثير الحلبي النثر على النظم بقوله: "أن القرآن الكريم ورد نثراً، ولولا علو مرتبة النثر لما أنزل الله الكتاب العزيز على أسلوبه، والنثر ينوب مناب النظم ولا ينوب النظم منابه، وذلك لأن الكلام المنثور تقبل فيه الزيادة في اللفظ والمعنى بخلاف المنظوم، فإنك إذا أضفت إليه معنى من المعاني فلا بد من زيادة في النظم أو نقص، وكذلك من أسباب تفضيل النثر، أنّا نقول إن النثر لا ينال إلا بعد تحصيل مواد كثيرة من علوم شتى، والنظم فإنه يقول من لا يشم للفضيلة رائحة، ولا يحصل من آلاته شيئاً، وكثير من الناس يقول الشعر الحسن من غير مادة حاصلة، لكن بطريق الاتفاق كالسوقة وأرباب الحرف"[٢] واعتقد أن ابن الأثير هنا غير دقيق في النقطة؛ وذلك -كما مر بنا- أنه لا بد للشاعر من ثقافة يتمتع بها. و وأن للشعر أدوات يجب أن يمتكلها الشاعر من معرفة باللغة، والنحو والإعراب وعلم العروض وغير ذلك، ومن هنا فإن كلام ابن الأثير السابق فيه نوع من التجني على الشعر والشاعر ولو أن كلامه صحيح لما وجدت هذه الحركة النقدية، فقد كان النقاد المتقدمون يقفون

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٤/٥.

(٢) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج٢/١١٧-١١٩.

على الأشعار ويحكمون عليها بالجودة مرة وبالرداءة مرة أخرى، ويميزون بين الشعر الجيد والشعر الرديء، ويميزون كذلك بين الشعراء أنفسهم ويضعونهم في طبقات، فمن الشعراء من يأتي أولاً السابق والمصلي والسكيت، والشاعر والشويعر، والشعرور وهكذا، فكيف بالتالي يقول ابن الأثير الحلبي بأن من يقول النظم لا يحصل من آلاته شيئاً!

ثم يكمل ابن الأثير الحلبي، مفضلاً النثر بقوله: "إن صاحب النثر مرموق بعين الإكرام يعلو منزلته، بخلاف الناظم، فإنه لا تعلو درجته عن رتبة المستعطين، وإذا جل عن ذلك وحلا شعره كان في النسيب والغزل، وذلك كله ضد النثر، فإن النثر في الغالب لا يكون إلا في الأشياء العظيمة كالوعظ والخطب الزواجر وأحكام الدنيا والآخرة فهو ضد النظم[1].

وأما أبو علي الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) فقد فاضل بين فني الشعر والنثر ذاهباً إلى أن قيمة الشعر أعلى من قيمة النثر، حيث يقول: "ووجدت أن البلاغة منقسمة إلى قسمين: منظوماً ومنثوراً، وأولى هذين القسمين بالمزية –والقدم للمتقدم– فإنه أبدع مطالع، وأنصع مقاطع، وأطول عناناً، وأفصح لساناً، وأنور أنجماً وأنفذ سهماً، وأشرد مثلاً، وأسير لفظاً ومعنى. والمنظوم أرشق في الأسماع، وأعلق بالطباع، وأبقى مياسم وأذكى مناسم، وأخلد عمراً، وأجمع لأفانين البديع، والمنظوم أهز لعطف الكريم، وأجمع لشتات محاسنه، والمنثور مطلق من عقال القوافي، فإذا صنعا جوهره، وطاب عنصره ولطفت استعارته، ورشقت عباراته كاد يساوي المنظوم، لولا ما انفرد به المنظوم من فضيلة الوزن والقافية" [2].

فالفرق الجوهري بين الشعر والنثر– كما يرى الحاتمي– هو في الوزن والقافية، فمزية الشعر أنه يتصف بأنه موزون مقفى، وهذه مزية لا تتوافر في النثر.يقول ابن سنان

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج٢/ ١١٩.

(٢) الحاتمي، أبو علي: حلية المحاضرة، ج١/١٢٥، ١٢٧، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، العراق، ١٩٧٩م.

الخفاجي: "فالفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كل حال وبالتقفية إذا لم يكن المنثور مسجوعاً على طريق القوافي الشعرية، والوزن هو التأليف الذي يشهد عليه الذوق بصحته أو العروض، والوزن هو من مزايا النظم، إمكان التلحين، والغناء ما لا يكون للكلام المنثور، ولهذه العلة ساغ حفظه أكثر من حفظ المنثور[١].

ويبين ابن شيث أهمية الوزن: "ونعوت الشعر كلها تدخل في نعوت النثر، إلا الوزن والشاعر المجيد يقدر على أن يكون كاتباً بليغاً، والكاتب إذا لم يكن الشعر في طبعه لا يقدر أن يكون شاعراً؛ لأن الشعر ما لم يكن بالطبع لا يكتسب بالممارسة؛ لأن الوزن أمر ذوقي، لا سبيل إلى إدراكه بالمعاناة ، ولو أديم له الكدح والكد"[٢].

ويتناول ابن أبي الأصبع المصري الشعر مبيناً أهمية العنصر الموسيقي فيه من حيث الوزن والقافية، ولكنه يراهما غير كافيين في إحداث اللذة المطلوبة، فيرتفع بهذه الدرجة الموسيقية بأن يضيف إلى الشعر ألواناً أخرى لها تأثير الموسيقي، مثل: التسميط: وهو أن يعتمد الشاعر إلى تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت، كقول مروان بن أبي حفصة[٣]:

هُمُ الْقَومُ إنْ قالُوا أصَابُوا، وإنْ دُعُوا   أجَابُوا، وإنْ أعْطَوْا أطَابُوا، وأجْزلُوا

فالقافية في البيت بمنزلة السمط، والأجزاء المسجعة بمنزلة حب العقد، ومن هنا جاءت هذه التسمية[٤]. وأما المماثلة، فهي أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون

---

(١) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٧٩.

(٢) ابن شيث: معالم الكتابة، ص ٩٦.

(٣) ابن أبي حفصة، مروان: ديوان مروان بن أبي حفصة، تحقيق وشرح أشرف عدرة، دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م، ص ١١١ .

(٤) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير: ج٢/٢٩٥.

التقفية، وقد تكون بعض ألفاظ المماثلة.مقفاة من غير قصد؛ لأن التقفية في هذا الباب غير لازمه[1]، كقول امرئ القيس[2]:

فَتُورُ القِيَامِ، قَطِيعُ الكَلَامِ تَفْتَرُّ عنْ ذِي غُرُوبٍ خَصِرْ[3]

كأنَّ المُدامَ، وَصَوْبَ الغَمَامِ وريحَ الخُزامَى، وَنَشْرَ القُطُرْ[4]

يُعَلُّ بِهِ بَرْدُ أَنْيَابِهَا إذَا طَرَّبَ الطَّائِرُ، المُسْتَحِرْ[5]

ومن يذهب إلى تفضيل الشعر على النثر، يقول بأن الشعر يدخل في جميع الأغراض والمديح والذم والوصف والعتب، والنثر لا يدخل في جميع ذلك، فإن التشبيب لا يحسن في غير الشعر، وكذلك غيره من الأغراض، وما صلح لجميع ضروب الكلام وصنوفه أفضل مما اقتصر على بعضه[6].

وأما من يفضل النثر فإنه يستند إلى أن النثر تعلم فيه أمور لا تكون في النظم، كالمعرفة بالمخاطبات، وبنية الكتب، والتقليدات، وأمور تكون بين الرؤوساء والملوك يطلع عليها الكاتب، ويعرف بالأسرار وخفايا الأمور. وأن منزلة الشاعر مهما بلغت فإنها لن تبلغ منزلة عالية، بينما الكاتب ينال بالكتابة الوزارة، فما دونها من رتب الرياسة، وأكثر النظم بعيد عن الواقع والحق، والحذق فيه الإفراط في الكذب، والغلو والمبالغة، وأما أكثر النثر فهو شرح أمور واقعة متيقنة وأحوال مشاهدة، وما كثر فيه الجد والتحقيق أفضل مما كثر فيه المحال

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٢/٢٩٧.

(٢) القيس، امرؤ: ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م، ص ١١٠.

(٣) فتور القيام: متراخية ليست بوثابة في قيامها، وقطوع الكلام: قليلته، تفتر: تبسم، الغروب: حدة الأسنان، الخصر: البارد؛ انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت. مادة "فتر" ، ومادة "قطع" ومادة "غرب" .

(٤) صوب الغمام: وقعه، الخزامى، نبت ذو رائحة طيبة، النشر الريح: القطر: العود الذي يتبخر به. انظر: المصدر نفسه، مادة "صوب" ومادة "خزم" ومادة "نشر" ومادة "قطر".

(٥) يعل: يسقى مرة بعد مرة الطائر المستحر: المصوت وقت السحر. انظر: المصدر نفسه: مادة "علل" ومادة "سحر".

(٦) الخفاجي، ابن سنان،: سر الفصاحة،ص ٢٨٠.

والتقريب"[1]، فالمبالغة والغلو والإفراط في الكذب يذهب النقاد إلى أنها مميزات الشعر حيث يقولون: "بأن أحسن الشعر أكذبه". .

وأما أبو هلال العسكري فيفضل الشعر على النثر لأسباب عديدة، منها: في النظم الذي به زنة الألفاظ، وليس هناك شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر وطول بقائه على أفواه الرواة، وامتداد الزمان الطويل به واستعاضته في الناس وبعد سيره في الآفاق، وليس شيء أسير من الشعر الجيد. ومما يفضل به أيضاً أنه ليس يؤثر في الأعراض والأنساب تأثير الشعر في الحمد والذم شيء من الكلام، فكم من شريف وضع، وخامل دني رفع. ولا شيء يقوم مقامه في المجالس الحافلة والمشاهد الجامعة ولا يفوز أحد من مؤلفي الكلام بما يفوز به صاحبه من العطايا الجزيلة، ولا يهتز ملك، ولا رئيس كما يهتز له ويرتاح لسماعه. ومما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي أهنى اللذات لا تتهيأ صناعتها إلا على كل منظوم من الشعر، واللغة يؤخذ جزلها وفصيحها وفحلها وغريبها من الشعر، وأن الشواهد فتنزع من الشعر، وكذلك لا تعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جهة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها، ومستودع علومها فإذا كان كذلك فحاجة الكاتب والخطيب وكل متأدب بلغة العرب، أو ناظر في علومها ماسة وفاقته إلى روايته شديدة[2].

ووضع النقاد المتقدمون مقاييس وشروط للشعر والنثر، بحيث يلتزم بها الشعراء والكتّاب، لكي يأتي نتاجهم حسناً مقبولاً عند جمهور المتلقين، فبعض هذه المقاييس يتعلق بالألفاظ، والمعاني، وبعضها يتعلق بالوزن والقافية، وبعضها يتعلق بثقافة الكاتب والشاعر.

---

(١) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٨٠.

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ١٥٥- ١٥٦.

فبالنسبة للألفاظ يقول ابن رشيق: "وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفه لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتّاب أصطلحوا على ألفاظ بأعيانها، سموها الكتابية، لا ينحازوا إلى سواها، وإلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي، فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الحضرة، كما فعل الأعشى قديماً، وأبو نواس حديثا، ولا يجب أن يجعلا نصب الأعين، فيكونا متكئا واستراحة، وإنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبنى عليه لا ما سواه" (١).

فابن رشيق يطرح قضية المعجم اللغوي فلكل من الشاعر والكاتب معجمه اللغوي الخاص الذي لا يحيد عنه عند تأليفه أو نظمه، وأن لا يلجأ إلى الألفاظ الأعجمية يضمنها كلامه إلا عند الضرورة والندرة، كما فعل كل من الأعشى وأبي نواس، ولكن هذين الشاعرين لا يقاس عليهما، ويجب أن لا يؤخذا كنموذج يحتذى ونتبع في هذا المجال وفي هذه القضية.

ويجب أن يلتزم الشاعر والكاتب بمعجمهما اللغوي الخاص، ولا يدخلا فيه من ألفاظ خارجة عن صناعتهم، كألفاظ المتكلمين والمهندسين والنحويين، يقول ابن سنان: "ومن وضع الألفاظ موضعها ألا يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم، لأن الإنسان إذا خاض في علم وتكلم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم، وكلام أصحاب تلك الصناعة" (٢).

وكذلك يجب ألا يكون المعنى فاحشاً، وعيب على بعض الشعراء وشعرهم لتضمنه فحش المعاني مع أن الخفاجي لا يرى هذا عيباً في الشعر وذلك: "لأن صناعة التأليف في المعنى الفاحش مثل الصناعة في المعنى الجميل، ويطلب في كل واحد منهما صحة الغرض

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ج١/١٣٥.

(٢) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٥٨.

وسلامة الألفاظ على حد واحد، وليس لكون المعنى في نفسه فاحشاً، أو جميلاً تأثير للاختراع في المعنى نفسه تأثيراً إلا كما للمتداول[1].

ويجب أن يكون اللفظ جزلاً، ليس بالمغرب المستغلق البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره وسهل لفظه ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه وتوهم إمكانه"[2].

وأن يبتعد الشاعر عن حوشي الكلام ووحشية ويعد هذا من عيوب الشعر "فمن عيوب الشعر أن يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلا في الفرط ولا يتكلم به إلا شاذاً" وهذا الباب كان مجوزاً للقدماء بحكم البيئة التي كانوا يعيشون فيها، وقد مدح زهير بن أبي سلمى، بأنه كان لا يتبع حوشي الكلام[3].

ويقول ابن أبي الأصبع: "وإياك وتعقيد المعاني وتقصير الألفاظ، واعمل في أحب الأغراض إليك، وفيما وافق طبعك، فالنفوس تعطي على الرغبة ما لا تعطي على الرهبة [4].

والوزن عنصر مهم من عناصر الشعر وركن أساسي من أركانه، فكما يقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها، وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن"[5].

---

(١) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة: ص ٢٧٦.

(٢) ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص ٦٣.

(٣) المرزباني: الموشح، تحقيق: علي البجاوي، نهضة مصر، د.ت، ص ٤٣٧.

(٤) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/٤١٣.

(٥) ابن رشيق:العمدة، ج١/١٤١.

ويقول ابن منقذ أيضاً: "وأقصد الأوزان الحلوة دون المهجورة، فإنها أحلى في القلوب"[١]. ويقول ابن أبي الأصبع في صناعة الشعر: "وأقصد القوافي السهلة دون المستعصية، والأوزان المستعملة الحلوة دون المهجورة الكزة، فإن الشعراء كالجواد، والقوافي حوافزه، والألفاظ صورته، والمعاني سرعته، والأوزان جملته"[٢].

وأما القافية فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية[٣]. وعليه فأفضل الشعر ما كان متسق النظم وخالياً من عيوب القافية كالسناد والإقواء والإكفاء، والإجازة والإيطاء"[٤]. والتضمين الذي يعده بعض النقاد عيباً في الشعر، كأبي أحمد العسكري (ت٣٨٢هـ) الذي يؤكد ضرورة أن يقوم البيت الشعري بنفسه بعيداً عن التضمين، لأن التضمين -في رأيه- عيب في الشعر[٥]. يقول: "أخبرنا الفسوي قال: حدثني يموت بن المزرع قال: سمعت الجاحظ يقول: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، كأنه سبك سبكاً واحداً، وأفرغ إفراغاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري فرس الرهان، وحتى تراها متفقة ملساً، ولينة المعاطف سهلة، فإذا رأيتها متخلقة متباينة، ومتنافرة، مستكرهة، تشق على اللسان وتستكره، ورأيت غيرها سهلة لينة رطبة متواتية، سلسلة في النظام، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد، لم يخف على من كان أهله، من ذلك قوله:

مَنْ كَانَ ذَا عَضُدٍ يُدرِكْ ظُلاَمَتَهُ   أنَّ الذَّلِيل الَّذي لِيس لَهُ عَضَدُ

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، ص ٤١٣.

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/٤١٦.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ج١/ ١٥٩.

(٤) ثعلب: قواعد الشعر، ص ٦٣.

(٥) درابسة، محمود: رؤى نقدية، دراسات في القديم والحديث، دار جرير، عمان، ٢٠٠٦م، ص ٤٣.

تَنْبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَلَّ نَاصِرَهُ   وَيَأْنَفُ الضَّيْمَ إِنْ أَثْرَى لَهُ عَدَدُ[١].

فمعيار الجودة عند أبي أحمد العسكري يؤكد ضرورة استكمال المعنى الشعري في البيت الوحد وعدم تجاوزه إلى البيت الثاني، وكأن العسكري يصر على أن يقوم شطر البيت الواحد بمعنى البيت كله لأنه يتضمن معنى مستقلاً وسهلاً مثل الحكمة أو الوعظ أو المثل بحيث يسهل حفظه[٢].

فمن الشروط التي من الواجب توفرها، والتي يجب أن يمتلكها الشاعر، وبالتالي تنعكس هذه الشروط على الشعر، معرفة الشاعر بعلم العروض، وبالأوزان والقوافي، ومن هنا ركز النقاد على أن يمتلك الشاعر علماً ومعرفة بالأوزان والقوافي، حيث عدوا الوزن من عناصر الشعر الرئيسية، ومن أركانه المهمة، وذلك لارتباطه بالقافية، ولما له من وقع في النفوس والقلوب والأسماع والآذان، وكذلك بالنسبة للقافية، فيجب أن يكون الشاعر على علم ودراية بعلم القوافي، بحيث يستخدم القافية التي تتواءم وتتوافق مع الوزن، وتكون متمكنة من مكانها، غير قلقة، ويبتعد في شعره عما يصيب القوافي من عيوب وزحافات وعلل.

ومن مقاييس الشعر والكتابة أيضاً أن لها أوقاتاً معينة ومحددة تقال فيه، منها أول الليل وصدر النهار قبل الغداء والخلوة، حيث يحددها ابن قتيبة: "وللشعر أوقات يسرع فيها آتية، ويسمح فيها أبية، منها: أول الليل قبل تفشي الكرى، ومنها صدور النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير ولهذه العلل تختلف أشعار الشعراء، ورسائل الكتّاب"[٣].

---

(١) العسكري، أبو أحمد: المصون في الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٢م، ص ٦-٧.

(٢) درابسة، محمود: رؤى نقدية، ص ٤٤.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج١/٨٧.

وفي هذا المقام أيضاً يقول ابن أبي الأصبع: "فإنه إنما خص تهذيب الفكر بالدجى لكون الليل تهدأ فيه الأصوات، وتسكن فيه الحركات، فيكون فيه الفكر مجتمعاً، والخاطر خالياً ولا سيما في وسط الليل عندما تأخذ النفس حظها من الراحة، وتنال قسطها من النوم، ويخف عليها ثقل الغذاء، فحينئذ يكون الذهن صحيحاً، والصدر منشرحاً، والقلب منبسطاً، واختياره وسط الليل دون السحر ما فيه من رقة الهواء، وخفة الغداء، وأخذ النفس سهمها من الراحة، لما يكون في السحر من انتباه أكثر الحيوان الناطق، والبهيم، وارتفاع معظم الأصوات، وجرس الحركات وتقشع الظلماء بطلائع الأضواء"(١).

وأما بالنسبة للنثر فليختر الكاتب الكتابة الواضحة ويبتعد عن الألفاظ الجافة الغامضة الموهمة، وعدم الإطالة في السجع، وسبك الألفاظ سبكاً جيداً محكماً، حيث يقول ابن شيث: "وليتجنب الألفاظ الموهمة التي يخشى من عواقبها وغوائلها، وليتحر الألفاظ، ولا يعجب بنفسه فيغمض في العبارة ويعجم، وإذا كان السجع مطيلاً للكلام ينبغي أن يتحاماه وليحرص الكاتب إذا ازدحمت على خاطرة لفظتان إحداهما معروفة مستعملة والأخرى مجهولة مستثقلة، أن يأخذ بالمعروف فإن للعرف حكماً، وليترك المجهول فإن الجهل وعر والواقع عليه أعمى، وليتجاف الكاتب النطق بالألفاظ المتحاشاة بين يدي صاحبه"(٢).

ويجب أن يراعي الكاتب الجزالة والسهولة: "لأنهما من محاسن الكتابة، فإن الكاتب الكيس يطلب أحدهما، فإن وجد فيه المقصود، وكان الكلام له فيه منقاداً، وإلا طلب الآخر، وأكثر المطبوعين يميلون إلى النوع الثاني، وهو لعمري حقيقي بالميل إليه لبعده من الكلفة"(١).

فابن شيث يميل إلى المطبوعين من الكتاب الذين تكون ألفاظهم تتميز بالسهولة والوضوح ويضع ابن أبي الأصبع شروطاً للكتابة والكاتب إذ يقول: "واحذر إذا كاتبت من الإسراف في الشكر، فإنه إبرام يوجب للكلام ثقلاً، ولا تطل الدعاء، فإنه يورث مللاً، ولا تجعل كلامك مبنياً على السجع كله، فتظهر عليه الكلفة، ويبين أثر المشقة، ويتكلف لأجل

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج٣/ ٤٠٢.

(٢) ابن شيث: معالم الكتابة، ص ٣٤.

السجع ارتكاب المعنى الساقط، واللفظ النازل، بل أصرف كل النظر إلى تجويد الألفاظ وصحة المعاني... [٢].

وأما ضياء الدين بن الأثير فإنه يضع أركاناً للكتابة وشروطاً عديدة منها: أن يكون مطلع الكتاب عليه جدة ورشاقة، فالكاتب من أجاد المطلع والمقطع وهذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر وأن يكون الدعاء المودع في صدر الكتاب مشتقاً من المعنى الذي بني عليه الكتاب وأن يكون خروج الكتاب من معنى إلى معنى برابطة، لتكون رقاب المعاني آخذه بعضها ببعض ولا تكون مقتضبة ولذلك باب يسمى "التخلص والاقتضاب" وهذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر وأن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلولقة بكثرة الاستعمال، بحيث تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبكاً غريباً، يظن السامع أنها غير ما في يد الناس، وهي مما في أيدي الناس، وهذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر. وأن لا يخلو الكتاب من معنى من معاني القرآن الكريم والأخبار النبوية وهذا الركن يختص بالكاتب دون الشاعر؛ لأن الشاعر لا يلزمه ذلك[٣].

---

(١) ابن شيث: معالم الكتابة: ص ١٠٤.

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/٤١٤- ٤١٥.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج١/٩٦- ٩٩.

الطبع والصنعة:

وهي من القضايا التي كانت محط اهتمام النقاد المتقدمون، وعنياتهم، ولها ارتباط بقضية أخرى، هي القدماء، والمحدثون، حيث كان بعض النقاد يفضل شعر المتقدمين من شعراء العصر الجاهلي والأموي على شعر المحدثين في العصر العباسي؛ لأنهم كانوا يقولون الشعر على طبيعتهم دون تكلف وتعمل كما يقول القاضي الجرجاني: "وإذا أرت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع متيمي العرب، ومتغزلي أهل الحجاز، كعمر وكثير وجميل ونصيب وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً، وأفصح لفظاً وسبكاً، ثم انظر واحكم وانصف، ودعني من قولك: " هل زاد على كذا، وهل قال إلا ما قاله فلان، فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل، والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به.. [١].

وقد تناول هذه القضية والنقادالمتقدمون، وناقشوها مناقشة مستفيضة، وعرض كل منهم رأيه فيها فالجاحظ يقول: "ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (كامل تام) وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويحيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه لما خوله الله تعالى من نعمته وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً مفلقاً"[٢].

---

(١) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢٥.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين ج٢/٩.

ولذلك قال الحطيئة: "خير الشعر الحولي المحكك" وقال الأصمعي: "زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما، عبيد الشعر" وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم، واستفرغ في مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف، وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهواً، ورهواً، وتنثال عليهم انثيالاً وإنما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدي ورؤبة"[1].

فالمتكلف من الشعراء كما يقول ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) "هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك وكان زهير يسمي كبرى قصائده الحوليات[2].

والشعر المطبوع هو الذي يأتي عفو الخاطر سهل اللفظ وحلوه، والذي يكون بلا كد وجهد وإعمال للفكر، وأما الشعر المصنوع المتكلف فهو الذي يأتي بعد طول تفكر وجهد وعناء، ولذلك يفرق المرزوقي بين المطبوع والمصنوع، يقول: "والفرق بينهما أن الدواعي إذا قامت في النفوس، وحركت القرائح أعملت القلوب... فمتى رفض التكلف والتعمل، وخلي الطبع المهذب بالرواية المدرب في الدراسة لاختياره فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى إلى لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر، وعفواً بلا جهد

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ج٢/ ١٣.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج١/٨٣- ٨٤.

وذلك هو الذي يسمى المطبوع ومتى جعل زمام الاختيار بين التعمل والتكلف عاد الطبع مستخدماً متملكاً، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها، وتردده في قبول ما يؤديه إليها مطالبة له بالإغراب في الصنعة وتجاوز المألوف إلى البدعة، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته، وذلك هو المصنوع"[١].

فالمرزوقي يضع شروطاً للطبع وللشاعر المطبوع، وهو الطبع المدرب بالرواية وبالدراسة وكان القاضي الجرجاني قبله قد وضع هذه الشروط للطبع وشروط أخرى كالفطنة والفصل بين الجيد والرديء، والتفريق بين الحسن والقبيح ومعرفة صور كل منها[٢].

لقد غالى الشعراء والأدباء خاصة في العصر العباسي في الصنعة وأسرفوا فيها حتى أصبحت عند بعضهم غاية لتثبيت الفنية، والاقتدار على تأليف الكلام، واتخذت مقياساً يقيس بها النقاد جودة الأدب، وهذا ما شجع بعض المحدثين ودفعهم في الإسراف في استخدام صنوف البديع، كما فعل أبو تمام وبعض من معاصريه، ممن غالوا في استعمال الصنعة، وتكلفوا فيها، ذلك التكلف الذي أبعدهم عن الطبع[٣].ولذا عد النقاد القدماء الإسراف في وسائل البديع إفراطاً وتكلفاً وصنعة، بالرغم من أنها وسائل زينة[٤]. ولقد نظر النقاد القدماء إلى البديع باعتباره حلية يلجأ إليها الشاعر تخلصاً من المعاني الشعرية المستهلكة.

فالصنعة لا تجعل الكلام ساقطاً، وإنما يسقطه الإلحاح فيها، فالشاعر الذي يثقل شعره بألوان البديع، ويتكلف له أنواع التحسين، ويولع بطلبها يزري بشعره، ويذهب ماءه. والشاعر الذي يخفي صنعته، ويتلطف لها، ويحاول ألا يظهر فيها جهده ومعاناته يحتفظ برونق الشعر،

---

(١) المرزوقي: شرح الحماسة، ج١/١٢.

(٢) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢٥.

(٣) طه، هند: النظرية النقدية عند العرب حت القرن الرابع الهجري، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨١م، ص ١٧٢.

(٤) الرباعي، عبد القادر: في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر، عمان، ١٩٩٨م، ص ٣٧.

ويبقى على بهائه وجماله[١]. فليس المقصود بالصنعة العناية والاهتمام بالصياغة، وإعادة الفكر والتأمل والتهذيب والتنقيح، وهذا عمل مشروع، وهو ما كان يقوم به زهير بن أبي سلمى ومدرسة عبيد الشعر حتى يخرج شعرهم مثقفاً مقوماً يخرج على أحسن وجه وأتم معنى ولكن المقصود بالصنعة هي التي يرى فيها المعاناة والتكلف التي يلزم الشاعر بها نفسه من غير ضرورة وحاجة ملحة، خاصة إذا ما كان الكلام فيما يصدر من الطبع بكل بساطة وسهولة[٢].

فالعربي عامة يميل إلى الطبع والارتجال أكثر من محبته للصنعة والزخرفة والعنت، وهذا راجع لطبيعة حياتهم في الجزيرة العربية، تلك الحياة السهلة الواضحة[٣]. فالسمة الغالبة على شعرنا العربي منذ القدم تلصقه بالطبع وارتباطه بالنفس، فيصدر عنها في صدق، ويفصح عن مشاعرها في أمانة تبعده عن الصنعة والتكلف، وتربطه بالطبع والصدق والوجدان [٤]. فالطبع من مقومات الصدق، وكم من موضوع واحد تناوله بعض الشعراء في قصائدهم، ولكن المتلقي يحس الصدق لدى أحدهم، ويلمس التكلف لدى الآخر فالشاعر الذي يخالف سجيته ويداخل في كلامه يوصف بالتكلف، وتوصف صنعته بالرداءة مهما كانت صياغته محكمة وبناؤه سليماً، وأما الذي يشاكل طبيعته، ويقول على سجيته فليس من هذا في شيء[٥].

---

(١) العماري، علي: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي، مكتبة وهبه، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٥٧.

(٢) أبو الخشب، إبراهيم: في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص٢٥٣- ٢٥٤.

(٣) المصري، محمد عبد الغني: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، ١٩٨٧م، ص١٣٤.

(٤) الحديدي، عبد اللطيف: الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي الأول، د.ن، ١٩٩٥م، ص١٥-١٦.

(٥) عصر، محمد طه: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٨٥.

فالطبع إذا لم يحمل على العمل حملاً، وترك وما يختار جاء من ما هو صفواً بلا كدر، وعفواً من غير جهد. وأما إن حمل على العمل، وأملي عليه ما يراد منه، فإنه سوف ينوء بالأفكار الثقيلة التي يصحبها الإغراب والإبعاد في الصنعة، وتجاوز المألوف المقبول إلى المبتدع المرفوض[1].

وأما ابن رشيق فيقول: "ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه بهذا النوع الذي سموه صنعه من غير قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه، ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة... والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجانس، أو تطابق، أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القافية، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض"[2].

فالمطبوع عند ابن رشيق الأصل، ويجب التقيد بما جاء به الطبع وسمح به الخاطر، ويفرق ابن رشيق بين الشعر المصنوع عند العرب المتقدمين، والشعر المصنوع المتكلف عند المحدثين (المولدين)، فقد كانت تأتي الصنعة من غير قصد وتعمل، بينما عند المولدين فقد قصدوا، وهذا ظاهر في شعر أبي تمام الذي يذهب إلى حزونه اللفظ، وما يملأ الأسماع منه

---

(١) أبو كريشة، طه: أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م، ص ١٨٤- ١٨٥.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج١/١٣٦.

من التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، ويأتي بالأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة، وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ومشقة"[١].

والمطبوع من الشعراء من سجع بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صور بيته عجزه، وفي ما تحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة[٢].

وترتبط قضية الطبع بعملية الخلق الشعري للقصيدة فعملية الخلق الشعري وعمل الشاعر في إنتاج النص، هي رؤية تتم عن وعي مبكر في الشعر العربي بالمعادلة الدقيقة بين الطبع والصنعة، التي ينبغي أن تسفر نتيجتها عن توازن بين اللحظة الشعرية واللحظة النقدية عند الشاعر. فالشاعر ناقد بالفطرة، وهو بتجربته الشعرية لا يرضى بتقديم أي شيء، إنما ينبغي عليه ان يخوض معاناة لا ترضى من الشعر بأول خاطر يأتيه، بل تنشغل بنقد العمل، وتصحيحه وتمحيصه، حتى يصل إلى سدة الجودة والإبداع الفني.

وكانت العرب قديماً تفاضل بين الشعراء، وتفرق ما بين المصنوع والمطبوع من خلال الالتزام بما سموه "عمود الشعر" فالشاعر المجيد عندهم هو من يلتزم بعمود الشعر، لا يحيد عنه في شعره، وكانوا يحكمون بين الشعراء ويوازنون بينهم من خلال عمود الشعر، ولهذا نجدهم على سبيل المثال يفضلون شعر البحتري على شعر أبي تمام لالتزام البحتري بعمود الشعر، وخروج أبي تمام عنه وطلبه الصنعة، والإغراق في البديع يقول القاضي الجرجاني "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة في الحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ج١/١٣٧- ١٣٨.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١/٩٦.

فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس، والمطابقة ولا تحفل بالإبداع (بالبديع) والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"[1].

ويقول ابن منقذ "واعمل الأبيات متفرقة على ما يجود به الخاطر ثم انظمه في الآخر، وحصل المبدأ والمقطع والخروج، فهو أصعب ما في القصيدة، وميز في فكرك محل الرسالة ومصب القصيدة فإنه أسهل عليك، وأشعرها أولاً، وهذبها أولاً، وهذبها آخِراً، فقد قيل عن الحطيئة: أنه كان يعمل القصيدة في شهرين، ويهذبها في حول وقيل عن زهير: إنه كان يعمل القصيدة في شهرين، ويهذبها في حول، ولذلك سمي شعره: "المنقح الحولي"[2].

وجاء في باب التهذيب عند ابن أبي الأصبع المصري بأن التهذيب عبارة عن ترداد النظر في الكلام بعد عمله لينقح، ويتنبه منه لما مرَّ على الناثر أو الشاعر حين يكون مستغرق الفكر في العمل، فيغير منه ما يجب تغييره، ويحذف ما يجب حذفه، ويصلح ما يتعين إصلاحه، ويكشف عما يشكل عليه من غريبه وإعرابه، ويحرر ما لم يتحرر من معانيه وألفاظه، حتى تتكامل صحته، وتروق بهجته، فإنه من رزق من أرباب البلاغة وأصحاب الفصاحة جودة ذهن وغوص فكر وكمال عقل وحسن اختيار ووقف على أقوال النقاد في حقيقة البلاغة، وكنه الفصاحة، وما عد من محاسن الكلام وعيوبه، ووقى شح نفسه، بحيث يسمح بطرح ما لا يقدر على تغييره من كلامه، كان كلامه موصوفاً بالمهذب، منعوتاً بالمنقح، وإن قل ابتكاره للمعاني، وقد كان زهير معروفاً بالتنقيح، فإنه روي أنه كان يعمل القصيدة في شهر، وينقحها في أحد عشر شهراً حتى سمي شعره الحوالي، المحكك"[3]. ويقول أيضاً: "واعلم أن التهذيب لا شاهد له يخصه؛لأنه وصف يعم كل كلام منقح محرر، إلا أنّا نلخص

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٣٣-٣٤، وانظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ٨-١١.

(2) ابن منقذ، أسامه: البديع في نقد الشعر، ص ٤١٢.

(3) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/٤٠١.

فيها ما يعرف به، فنقول: "كل كلام قيل فيه لو كان موضع هذه الكلمة غيرها، أو لو تقدم هذا المتأخر، أو تأخر هذا المتقدم، أو تمم هذا النقص، أو تكمل هذا الوصف، أو لو حذفت هذه اللفظة بته... أو تسهل هذا المطلب لكان الكلام أحسن، والمعنى أبين، فهو خال من التهذيب، عار من التنقيح والتأديب[١].

ويقول أيضاً: "... وميز فكرك في محط الرسالة، ومصب القصيدة قبل العمل، فإن ذلك أسهل عليك، وأشعرها أولاً، ونقحها ثانياً، وكرر التنقيح، وعاود التهذيب، ولا تخرجها عنك إلا بعد تدقيق النقد، وإنعام النظر، وقد كان الحطيئة يعمل القصيدة في شهرين وينقحها اقتداءً بزهير، فإنه كان راويته. وقد كان زهير يعمل القصيدة في شهر واحد، وينقحها في حول كامل، حتى قيل لشعره: المنقح الحولي، والحولي المحكك. وفي الناس من رزق بديهة حسنة، وحدة خاطر، ونفاد طبع، وسرعة نظم يرتجل القول ارتجالاً، ويأتي به عفواً صفواً، فلا تقعد به عند قوم أتعبوا خواطرهم، وكدوا نفوسهم في التهذيب، وبذلوا جهدهم في التنقيح والتأديب" [٢].

فابن أبي الأصبع يطلب من الناثر والشاعر على السواء إعادة النظر فيما يكتب، وتكرار النظر قبل أن يخرج عمله، وذلك بحذف ما يجب حذفه، وزيادة ما يجب زيادته، والتأكد من الألفاظ وحسنها والمعاني وقربها، ويجب كذلك على الناثر والشاعر أن يوصفا بالبلاغة والفصاحة، والاطلاع على حقيقة الفصاحة والبلاغة، والتعرف إلى محاسن الكلام وعيوبه، فمن اتصف بهذه الشروط، وتقيد بها كان كلامه من النثر والشعر مهذباً. وهو يوصي أيضاً باتباع التنقيح والتهذيب في العمل النثري والشعري، ومواصلة هذا التنقيح كما كان يفعل

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/٤٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ج٣/٤١٤.

زهير والحطيئة.، ويرتبط بالطبع والصنعة ما يسمى بالبديهة والارتجال، فالبديهة، كما يقول ابن رشيق: غير الارتجال؛ لأن فيها الفكرة والتأيد، والارتجال ما كان انهماراً، وتدفقاً لا يتوقف فيها قائلة واشتقاق البديهية من (بده) بمعنى بدأ، والارتجال مأخوذ من السهولة والانصباب، ومنه قيل: شعر رجل إذا كان سبطاً غير جعد، وقيل: هو من ارتجال البئر، وهو أن تنزلها برجليك من غير حبل"[1].

ويعرف ابن ظافر الأزدي[2] (ت٦٢٣هـ) في كتابة "بدائع البدائه الارتجال بقوله: "هو أن ينظم الشاعر ما ينظم في أوحى – أسرع- من خطف البارق، واختطاف السارق، وأسرع من القاح العاشق، ونفوذ السهم المارق، حتى يخال ما يعمل محفوظاً، أو مرئياً ملحوظاً، من غير حاجة إلى كتابة، ولا تعلل بتقفية وتنفرد عند ذلك قضية الحال باختراع الوزن والقافية، وهم الشهود والعدول الذين يجب الرجوع إليهم، ولا يجوز العدول بالشهادة على استطاعته، وأن ذلك المنظوم ابن ساعته، وأما البديهة فتنزل عن هذه الطبقة قليلاً، ويفكر مقصراً لا مطيلاً، فإن أطال ذو البديهة الفكرة انعكست القضية، وخرجت من حد البديهة إلى حد الروية، وعند ذلك تقصر نهضة الاعتذار عن بلوغ ذلك المقدار، إذ المرتجل والباده يقنع منهما بالرديء اليسير، ولا يقنع من المروي إلا بالجيد الكثير، وكفاك في ذكرهما قول ابن المعتز:

القَولُ بَعْدَ الْفِكْرِ يُؤْمَنُ زَيْفُهُ   شَتَّانَ بَينَ رَوِيَّةٍ وَبَدِيهِ[3]

ويعلق إحسان عباس على ما جاء في كتاب "بدائع البدائه" وخاصة فكرة البديهة، والارتجال، يقول: "ويدل كتاب "بدائع البدائه" على أنه كان مأخوذاً بالقدرة التي تستطيع أن

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ج١/ ١٩٨-٢٠٥.

(٢) ابن ظافر الأزدي: وهو مصري، وزر للملك الأشرف موسى ابن الملك العادل أبي بكر أيوب، له علوم جمة، ترك الوزارة وعاد إلى مصر وتوفي فيها وله من التصانيف: بدائع البدائه، وكتاب التشبيهات، وأخبار السلجوقية انظر: الحموي، ياقوت: معجم الأدباء، ج٤/١٣٥- ١٣٧، وابن شاكر: فوات الوفيات، ج٣/٢٦- ٣٢.

(٣) الأزدي، علي بن ظافر: بدائع البدائه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م؛ ص ٨٠.

ترسل الشعر عفو الخاطر غير أن الكتاب قائم على فكرة نقدية خطرة، وهي إحلال البديهة، والارتجال محلاً عالياً من التقدير، وإظهار البراعة الذاتية إلى جانب براعة الآخرين[1].

وأما ابن الأثير الحلبي فإنه يذهب إلى أن البديهة غير الارتجال، يقول: "البديهة عند كثير من الناس هو الارتجال، وليس الأمر كذلك؛ لأن البديهة فيها فكر وتأييد، والارتجال ما كان انهماراً وتدفقاً، لا يتوقف قائله فيه كما فعل الفرزدق وقد دفع إليه سليمان بن عبد الملك أسيراً ليقتله، فدس عليه بعض بني عبس سيفاً كهاماً فنبا حين ضرب به، وضحك سليمان، فقال الفرزدق، وفي ذلك يعتذر لنفسه، ويعير بني عبس بنبو سيف ورقاء بن زهير عن رأس خالد بن جعفر:

فَإِنْ يَكُ سَيْفٌ خَانَ أَو قَدَرٌ أَبَى ... وَتَأْخِيرُ نَفْسٍ حَتْفُهَا غَيرُ شَاهِدِ
فَسَيْفُ بَنِي عَبْسٍ وَقَدْ ضَرَبُوا بِهِ ... نَبَا بِيَدي وُرْقَاءَ عَنْ رَأْسِ خَالِدِ
كَذَاكَ سُيُوفُ الْهِنَدِ تَنْبو ظُبَاتُهَا ... وَيَقْطَعْنَ أَحْيَاناً نِيَاطَ القَلاَئِدِ[2]

فابن الأثير الحلبي لا يخرج مفهومه للبديهة، والارتجال عن مفهوم كل من ابن رشيق في العمدة، وابن ظافر الأزدي في بدائع البدائه. فكلهم يجمعون أن الارتجال ما كان فيه انهمار وانثيال للشعر ـــ والبديهة ما كان فيها الفكرة والتأيد والتمهل.

---

(١) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي، ص ٥٩٨.

(٢) الفرزدق، ديوان الفرزدق، ج١/١٥٧، دار صادر، بيروت، د.ت، وانظر: الحلبي، ابن الأثير، جـوهر الكنز، ج٢/١٢٧.

الموازنات والطبقات:

شغل نقاد العرب فترة طويلة من الزمن بهذه القضية، وقد تناقل الناس أحكاماً سائرة في تفضيل الشعراء بعضهم على بعض وتقديمهم.وقسموا الشعراء طبقات، بعضها فوق بعض وقد سئل لبيد من أشعر الناس؟ فقال: الملك الضليل، قيل: "ثم من؟ قال الشاب القتيل (طرفة) قيل ثم من؟ قال: الشيخ أبو عقيل،، يعني نفسه وهؤلاء هم فحول الجاهلية حسب درجاتهم عند لبيد، وعند بعض العلماء أن فحول الجاهلية ثلاثة، وفي الإسلام ثلاثة متشابهون: زهير والفرزدق، والنابغة والأخطل، والأعشى وجرير، وقال كثير أو نصيب: أشعر العرب امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب[١].

وسأل ابن عباس الحطيئة من أشعر الناس من الماضين والباقين؟ فقال: إذن من الماضين فهو الذي يقول:

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ   يَفِرْهُ وَمَنْ لاَ يَتّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ[٢]

والذي يقول:

ولَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أَخَاً لاَ تَلُمُّهُ   عَلَى شَعَثٍ، أيُّ الرِّجَالِ المُهَذَّبُ

بدون ذلك، ولكن الضراعة أفسدت جرولاً -يعني نفسه- والله يا ابن عباس، لولا الجشع والطمع لكنت أشعر الماضين، فأما الباقون، فلا أشك أني أشعرهم[٣].

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ج١/ ٩٩- ١٠٨.

(٢) ابن أبي سلمى، زهير: ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص١١٢.

(٣) الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م، ص ١٣١.

ولم يكن لوضع الشعراء في طبقات مقاييس محددة واضحة، إنما هي أحكام مطلقة، وكلها تدور حول إجادة الشاعر التعبير عن معنى من المعاني في قوة وإحكام[١].

وتقوم الموازنة بين الشعراء أيضاً من حيث تنوع الأغراض الشعرية، أو الصورة الفنية، أو الموازنة الشعرية بين بيت شعري لهذا الشاعر، وبيت شعري لذلك الشاعر[٢].

ويقول أحمد بدوي في الموازنة: "إن العرب قد وقفوا أحياناً في الموازنة بين النصين عند حد التفضيل وحده، وحيناً بينوا أسباب هذا التفضيل، وأنهم يجمعون على أن الموازنة تتم إذا اتحد المعنى بين النصين، ويختلفون في جواز الموازنة إذا اختلف المعنى، ويرون الموازنة أبين إذا توارد الشاعران على مقصد تكثر فيه المعاني، لا على معنى يصاغ في بيت أو بيتين[٣].

ولعل في قصة أم جندب زوج امرئ القيس مثالاً واضحاً على الموازنة ما بين الشعراء، والحكم على الشعر، وذلك عندما تحاكم لديها امرؤ القيس وعلقمة بن عبدة، في وصف الفرس لتحكم أيهما أشعر.

يقول علقمة في ذكر فرسه وركضه:

فَعَضَّ عَلَى آثَارِهِنَّ بِحَاصِبٍ   وَغَيبة شُؤْبُوبٍ مِنْ الشَّدِّ مُلْهِبِ
فَأَدْرَكَهُنَّ ثَانِياً مِنْ عِنَانِهِ   يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ المُتَحَلِّبِ[٤]

ويقول امرؤ القيس:

فَلِلسَّاقِ أُلْهُوبٌ وَلِلسَّوْطِ دِرَّةٌ   وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعُ أَخْرَجَ مِنْعَبِ[٥]

---

(١) جيدة، عبد الحميد: في قضايا النقد الأدبي عند العرب، دار الشمال، طرابلس، ١٩٨٥، ص ٤٥.

(٢) درابسة، محمود: رؤى نقدية، دراسات في القديم والحديث، ص٤٥.

(٣) بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٤٦.

(٤) ابن عبدة، علقمة: ديوان علقمة، تحقيق: السيد أحمد الصقر، المطبعة المحمودية، القاهرة، ١٩٣٥م،ص٢٦.

(٥) القيس، امرؤ: الديوان، ص ٦٩.

فقالت لزوجها: علقمة أشعر منك، فقال: وكيف ذلك؟ قالت: لأنه وصف الفرس بأنه أدرك الطريدة من غير أن يجهده أو يكده، وأنت مريت فرسك بالزجر وشدة التحريك والضرب، فغضب عند ذلك وطلقها[1].

وقد انتقلت الموازنة نقلة نوعية، وخطت خطى واسعة، وذلك بعد أن كانت أحكاماً جزئية عامة تطلق أحياناً بتعليل وأحياناً أخرى بلا تعليل، وانتقلت من الموازنة بين بيت أو بيتين إلى تناول قصيدة كاملة. وقد ظهرت كتب نقدية منهجية تتناول الموازنة بموضوعية، وذلك على أسس ومعايير نقدية واضحة، يضعها الناقد نصب عينية قبل الشروع في الموازنة بين الشعراء وإن كان يميل إلى أحدهم. فمن هذه الكتب المنهجية الموضوعية، كتاب الآمدي الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الذي يقوم على مقاييس نقدية تتناول شعر الشاعرين فيما أحسنوا فيه وأجادوا، وفيما أساءوا فيه وقصروا، وكذلك يرى في الوساطة للقاضي الجرجاني شكلاً من أشكال الموازنة بين شعر المتنبي وغيره من الشعراء الذين تناولهم الجرجاني عندما وازن بين المتنبي، وشعر غيره من الشعراء.

وهكذا أصبحت الموازنة منهجاً دقيقاً يقوم على أسس ومعايير محددة واضحة بعد أن كانت أحكاماً جزئية عامة غير معللة.

وأما ضياء الدين بن الأثير فإنه يرفض فكرة الزمن والتقدم للموازنة والحكم على تفضيل الشعراء بعضهم على بعضهم حيث يقول: "سُئل عمرو بن العلاء عن الأخطل، فقال: لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً وهذا تفضيل بالأعصار لا بالأشعار" [2] ثم يستطرد قائلاً: والمذهب عندي في تفضيل الشعراء أن الفرزدق وجريراً والأخطل أشعر

---

(1) الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٥٩- ١٢٩، ١٣٠.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر،ج٣/ ٢٧١.

العرب أولاً وآخراً، ومن وقف على الأشعار ووقف على دواوين هؤلاء الثلاثة علم ما أشرت إليه" ويوازن ضياء الدين بن الأثير بين امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى، وبين الفرزدق وجرير والأخطل، فيرى أن كلا من امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى قد أجاد في معنى اختص به لذا قيل عنهم وفي وضعهم: امرؤ القيس إذا ركب والنابغة إذا رهب وزهير إذا رغب والأعشى إذا شرب. وأما الفرزدق وجرير والأخطل، فإنهم أجادوا في كل ما أتوا به من المعاني المختلفة. وعند ضياء الدين أن أشعر من أفضل الشعراء هم الثلاثة المتأخرون: أبو تمام وأبو عبادة البحتري، وأبو الطيب المتنبي، فهؤلاء لا يدانيهم مُدانٍ في طبقة الشعراء(١).

ويوازن ضياء الدين بعد ذلك بين البحتري والمتنبي في قصيدتيهما، وصف الأسد، وذلك لأنهما قد قصدا نفس المقاصد وتواردا نفس التوارد في قصيدتهما وأحسن المفاضلة عنده هو أن يتوارد اثنان منهما على مقصدين من المقاصد يشتمل على عدة معان، وهذا أبين في المفاضلة من التوارد على معنى واحد يصوغه هذا في بيت من الشعر وفي بيتين ويصوغه الآخر في مثل ذلك(٢).

ولا يخلو كتابا ابن أبي الأصبع المصري "تحرير التحبير" و "بديع القرآن" من هذه الموزانات والمفاضلات الشعرية، فابن أبي الأصبع يوازن بينه وبين ابن الرومي في باب حسن الاتباع، حيث يقول: "ومن حسن اتباع ابن الرومي في قوله:

سَدَّ السَّدادُ فَمِي عَمَّا يُرِيْبُكُمُ   لكنْ فَمُ الحَالِ مني غَيرُ مَسْدُود(٣)

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٣/٢٧٤.

(٢) المصدر نفسه: ج٣/ ٢٧٤.

(٣) ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، ج٢/٦١٠، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م.

فإني اتبعته في هذا المعنى، فقلت:

هَبْني سَكَتُّ أمَّا لِسَانُ ضَرُورَتِي　　　أهجْى لِكُلِّ مُقَصِّرٍ عَنْ مَنْطِقِي

فإنّ بيت ابن الرومي وقع فيه من المحاسن أربعة عشر ضرباً، وهي: التجنيس في قوله "سد السداد" والتفسير في قوله "عما يريبكم" والاستدراك في قوله: "لكن وما بعدها" والاستعارة في قوله: " "فم الحال" والتصدير فيما بين القافية وأول البيت، والتمثيل، فإنّ البيت خرج مخرج المثل، والمساواة؛ لأن لفظ البيت طبق معناه، والائتلاف؛ لأن كل لفظة من مفردات البيت لا يصلح مكانها غيرها، والإرداف في قوله "لكن فم الحال" العجز كله: فإنه أراد أن يقول: سوء حالي ينطق بذمكم، فعبر عن المعنى بلفظ هو ردفه،حيث قال: "لكن فم الحال" مني غير مسدود فراراً من التصريح بالذم والافتتان، لأنه أشار إلى فن الفخر بوصف نفسه بالسداد، والبيت من فن العتاب، والتعليق؛ لأن فن الفخر متعلق بفن العتاب، والإدماج، لأن الإشارة فيه مندمجة في التفسير في قوله: "عما يريبكم: لأن كل ما يريب لو عدد بلفظه الموضوع له لاحتاج إلى ألفاظ كثيرة، والتعطف في ذكر الفم في صدر البيت مع ذكره في عجزه، والتهذيب لمجيء جملة صدره على ترتيب الوضع اللغوي البليغ، من تقديم الفعل على الفاعل، وتقديم الفاعل على المفعول به، وتقديم المفعول الذي تعدى الفعل بنفسه إليه على الفعل الذي تعدى إليه بالحرف، وكذلك رتب العجز من تقديم حرف الاستدراك على الجملة الابتدائية، وتقديم المبتدأ على الخبر(١).

واتفق في بيتي سبعة عشر ضرباً من البديع، وهي المطابقة في السكوت، والنطق، واستعارة اللسان للضرورة والمبالغة في قولي "أهجى" والمساواة في كون لفظ البيت طبق معناه، والائتلاف في أن كل لفظه لا تقوم غيرها مقامها، والتكميل في قوله "لكل مقصر"

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/ ٤٨٣، ٤٨٤.

والتفسير في قولي "من منطقي" والتمكين من أجل القافية مستقرة في مكانها، والإيجاز في تفاصيل البيت وجملته بالنسبة إلى البيت الذي قبله، فإن قولي "هبني سكت" أوجز من قول ابن الرومي "سد السداد فمي" لأن ملخص كلامي سكت، وملخص كلامه: سد فمي، وقولي: "لسان ضرورتي" أوجز في قوله: "فم الحال مني" وقولي: "أهجى" أوجز من قوله "غير مسدود" فهذا إيجاز تفاصيل البيت، وأما إيجاز جملته، فلأن حروف بيتي اثنان وأربعون حرفاً، وبيت ابن الرومي خمسة وأربعون حرفاً، مع أنهما استويا في عدة الحركات، إذ كل بيت منهما سبعة وعشرون متحركاً، والانسجام بالنسبة، لأن بيتي جاء عرياً عن الكلفة بخلاف بيته، ومفردات ألفاظي أشد وضوحاً لمعانيها من مفردات بيته، لأن قولي " أهجى" أدل على معنى الهجاء بظاهره من قوله: "عما يريبكم" وكلا البيتين المراد به التعديد بصريح الهجاء نطقاً دون هيئة، وفي قولي: "هبني سكت" إشارة إلى أني لا أسكت، ثم قلت على حكم التنزل الجدلي: وهبني سكت أمسكت لسان ضرورتي؟ وفي قول ابن الرومي: "سد السداد فمي عما يريبكم "إسجال على نفسه بالسكوت عن هجومهم وهذا غير مراده الذي أراده من التهديد، وإذا وضح معنى الكلام هذا الوضوح في لفظ قد انتخبت مفرداته وحسن تركيبه وسهل فهمه، كان موصوفاً بحسن البيان دون غيره، ومنعوتاً بالتهذيب دون سواه، كان صاحبه موصوفاً بحسن الاتباع، وبيتي كذلك، لا سيما وقد وقع فيه مع هذا الإبداع، وهو تضمن كل لفظة بديعاً أو بديعين، فحصل في البيت سبعة عشر ضرباً من البديع هي: المطابقة، والمذهب الكلامي، والترشيح، والاستعارة، والمبالغة، والتكميل، والتفسير، والتمكين، والمساواة، والائتلاف، والإيجاز، والإيضاح، وحسن البيان، والإبداع، والتهذيب، والانسجام، وحسن الاتباع، ففضل بيتي بيت

ابن الرومي بثلاثة أضرب من البديع، وخلوه من العيب الذي بسببه امتنع أن يوصف بالانسجام"[١].

وتظهر الموازنة بين الشعراء في غير باب من أبواب "تحرير التحبير" فمثلاً في باب التعليل، يوازن بين قول مسلم بن الوليد:

يا وَاشِياً حَسُنَتْ فِينَا إِسَاءَتهُ نَجّي حَذَارِك إِنْسَانِي مِنِ الغَرَقِ[٢]

ويقول بأنه اشتمل على ثلاثة عشر لوناً من البديع، هي: الإغراب، التعليق، والإدماج، والاحتراس، والمبالغة، والتعليل، والمطابقة، والمساواة، والتغاير، والتفسير، وائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، والتمكين قال: لقد تشبث القاضي السعيد بإذيال مسلم في هذا المعنى، وأحسن اتباعه باختيار بعض هذه الأنواع، حيث قال:

عَلَّمَتْنِي بِهَجْرِهَا الصَّبْرُ عَنْهَا فَهِيَ مَشْكُورَةٌ عَلَى التَّقْبِيحِ

فالجامع بين هذا البيت، والبيت الذي قبله وقوع الإحسان من الإساءة، فبيت السعيد إن شارك بيت مسلم في المساواة والتعليق، وائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن وتمكين القافية، والتعليل، فقد أعوزه الإغراب، والمغايرة، والمطابقة، والاحتراس، والادماج، والمبالغة[٣].

يتخذ ابن أبي الأصبع من الحشد البديعي مقياساً نقدياً حين يجعله أساساً للموازنة وللمفاضلة، فما زادت فيه الألوان البديعية، فهو المفضل لديه المقدم عنده[٤]. وهذا ما وضح من خلال موازنته السابقة بين بيته، وبين ابن الرومي، وبيت مسلم بن الوليد، وبيت القاضي

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج٣/٤٨٥-٤٨٦.

(٢) ابن الوليد، مسلم: شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت، ص٣٢٨.

(٣) المصري، ابن أبي الأصبع: المصدر نفسه، ٢/ ٣١١، ٣١٢.

(٤) قلقيله، عبده: النقد في العصر المملوكي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٥٢.

السعيد هبه الله بن سناء الملك ويوزان في باب التعطف بين بيتين من الشعر لأبي تمام والمتنبي[1].

ولعل فكرة الطبقة تقوم على مبدأ الموازنة بين الشعراء، ومن ثم إدراجهم في طبقات معينة[2]. وقد قسم الجاحظ الشعراء إلى أربع طبقات، حيث يقول: "والشعراء عندهم أربع طبقات، فأولهم: الفحل الخنذيذ وهو التام قال الأصمعي: قال: رؤبة: "الفحولة هم الرواة" ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلق ودون ذلك الشاعر فقط، والرابع الشعرور، ولذلك قال الأول في هجاء بعض الشعراء:

يَا رَابِعَ الشُّعَرَاءِ كَيفَ هَجُوتَنِي وَزَعَمْتَ أَنِّي مُفْحَمٌ لاَ أَنْطِقُ

فجعله سكيتاً مخلفاً ومسبوقاً مؤخراً، والسكيت: آخر خيل الحلبة"[3].

ويقول أيضا: "وسمعت بعض العلماء يقول: طبقات الشعراء ثلاث: شاعر وشويعر وشعرور[4].

وأما ابن رشيق فيقول: " طبقات الشعراء أربع: جاهلي قديم، ومخضرم، وهو الذي أدرك الجاهلية والإسلام، وإسلامي ومحدث، ثم صار المحدثون طبقات: أولى وثانية على التدريج، هكذا في الهبوط إلى وقتنا هذا فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر، فيتصفح أشعار من قبله؛ لينظر كم بين المخضرم والجاهلي، وبين الإسلامي والمخضرم، وأن المحدث الأول –فضلاً عمن بعده– دونهم في المنزلة، على أنه أغمض مسلكاً وأرق حاشية فإذا رأى أنه ساقة الساقة تحفظ على نفسه، وعلم من أين يؤتى، ولم تغرره حلاوة لفظه، ولا رشاقة معناه، ففي الجاهلية والإسلام من ذهب بكل حلاوة ورشاقة وسبق إلى كل طلاوة ولباقة[5].

---

(1) انظر: ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/٢٥٨– ٢٥٩.

(2) درابسة، محمود: رؤى نقدية، ص ٤٥.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج٢/٩.

(4) المصدر نفسه: ج٢/١٠.

(5) ابن رشيق:العمدة، ج١/ ١٢٠.

وقالوا الشعراء أربعة: شاعر خنذيذ –المجيد المنقح– وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره وسئل رؤبة عن الفحولة، فقال: "هم الرواة" وشاعر مفلق، وهو الذي لا رواية له، إلا أنه غير مجود كالخنذيذ في شعره، وشاعر فقط، وهو الذي فوق الرديء بدرجة، وشعرور وهو الذي لا شيء"[1]. وقيل: "بل هم شاعر مفلق، وشاعر مطلق، وشويعر، وشعرور، فالمفلق هو الذي يأتي بشعره بالفلق،وهو العجب، وقيل الفلق: الداهية وقال بعضهم: شاعر وشويعر وشعرور[2].

وهكذا كان تقسيم ووضع الشعراء بشكل عام في طبقات دون منهجية معينة مع تقديم تعليل أحياناً لوصف الشعراء بهذه الصفات –خنذيذ، شاعر، شويعر، شعرور– ولكن وجدت هناك كتب نقدية متخصصة في وضع الشعراء في طبقات مقدمة المعايير والأسس والشروط لهذا التقسيم ولهذا الوضع، ومن أشهر هذه الكتب وأقدمها: كتاب طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين لابن سلام الجمحي (ت٢٣٢هـ) وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) وكتاب طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) .

"لقد وضع ابن سلام الشعراء الجاهليين والإسلاميين في عشر طبقات وكذلك وضع شعراء المراثي وشعراء القرى في طبقات أيضاً"[3].

"ووضع في كل طبقة أربعة شعراء فنظامه هذا عشري رباعي طبقي، ويلاحظ أن شعراء كل طبقة متساوون من حيث القيمة والمنزلة الشعرية"[4]. ويقول جهاد المجالي: "يتضح لنا من مفهوم الطبقات من خلال المنهج الذي سار عليه مؤلفو كتب الطبقات أن نميز بين

---

(١) ابن رشيق:العمدة: ج١/ ١٢٢.

(٢) المصدر نفسه ، ج١/١٢٣.

(٣) انظر: الجمحي، ابن سلام: طبقات الشعراء ج١/٥٠.

(٤) المجالي، جهاد: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٩٢م، ص ٦٧.

اتجاهين رئيسين في بناء الطبقات، الاتجاه الأول عند ابن سلام الذي سلك في تصنيف شعرائه منهج الطبقات الرأسية المغلقة، وهو ينفرد باتجاهه هذا، والاتجاه الثاني نجده عند ابن قتيبة وابن المعتز وهو تأليفهم وفق منهاج الطبقات الأفقية المفتوحة، والفرق بين الاتجاهين، أن الاتجاه الأول أضيق وأكثر حدة، والاتجاه الثاني أكثر مرونة ويسرا وفي الطبقات الأفقية المفتوحة مساواة محققة بين كل طبقة،وأخرى من حيث القيمة والمنزلة، فالاختلاف هنا ليس في القيمة كما هي الحال في الطبقات الرأسية المغلقة، بل هو في الموضوع، والمرونة تأتي من حيث إمكانية انتماء الشاعر إلى أكثر من طبقة، وعدم تحديد عدد الشعراء داخل الطبقة الواحدة، وكذلك فإن الأساس في الطبقات المفتوحة هم الشعراء، وليس كما هي الحال في الطبقات المغلقة، فالطبقة هي التي تشغل الناقد وتفرض الوضع والذي يجب أن تكون عليه[١].

وهو "بتقسيمه الشعراء إلى طبقات أراد أن يضع بعض الأسس العلمية في الدراسات الأدبية والنقدية، فهو بتقسيمه الشعراء حسب أزمانهم إلى جاهليين، ومخضرمين، وإسلاميين يوحي بقصد أو بغير قصد أنه يفضل اتباع المنهج التاريخي، لما له من أثر في بيان مدى التطور في الشعر والنقد، ومدى ما أخذ اللاحق من السابق في ذلك، أو أضاف إليه"[٢].

وهو "بتقسيمه شعراء كل زمن أو عصر إلى طبقات يجعل أساس هذا التقسيم الجوانب التي تحدث بينهم فيها، كالمنزلة الأدبية، أو سيرورة الشعر، أو كثرة الإنتاج الشعري، أو جودته، أو القدرة على التصرف في فنون الشعر"[٣].

ومن الأسس في قسمة الشعراء إلى طبقات كما يرى إحسان عباس، أساس الفحولة، فكل من ذكرهم في كتابه شعراء فحول واقتصر ابن سلام كتابه على فحول الشعراء، حيث

---

(١) المجالي، جهاد: طبقات الشعراء ، ص ٦٧.

(٢) عتيق ـ عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، بيروت، ط٣، ١٩٧٤، ص ٢٨٣.

(٣) المرجع نفسه: ص ٢٨٣.

وضعهم في عشر طبقات وفي كل طبقة أربعة شعراء، فقد وسع ابن سلام من فكرة الفحولة التي كان قد قسم فيها الأصمعي الشعراء إلى فحول وغير فحول، فجاء ابن سلام، وقال: هم فحول إلا أن الفحولة تتفاوت والأساس الثاني هو تقارب كل أصحاب طبقة في أشعارهم فقد جمع في الطبقة الواحدة مَنْ تشابهت أشعارهم[١]. وأحياناً يكون هذا التشابه الذي اعتمده ابن سلام تشابهاً في الموضوع، كأن يجمع أصحاب المراثي في طبقة واحدة، وأن يضع ابن قيس الرقيات والأحوص وجميل بثينة ونصيباً معاً، لأنهم يشتركون في الغزل، وأن يجمع الرجاز في فئة. والأساس الثالث الكم، حيث يرى أن الفحولة لا تتحقق بقصيدة أو عدد قليل من القصائد، ولا بد من اعتبار الكم في إلحاق الشاعر بالفحول، وهذا مبدأ اعتمده ابن سلام حين تحدث عن الطبقة السابعة من فحول الجاهلية[٢].

ويتعرض ابن سلام لشعراء القرى العربية ويعقد فصلاً لهم، ويجعلهم في طبقات، فهناك شعراء المدينة، ومكة، وشعراء الطائف واليمامة، وشعراء البحرين، وشعراء يهود المدينة، إنما يريد بذلك أن يوضح أثر البيئة في الشعر، وأن يقرر بأن البيئات الجاهلية ليست سواء في إنتاج الشعر[٣]. وعندما وزع ابن سلام الشعراء بين جاهليين وإسلاميين، وقسمهم إلى طبقات، وجد أن هناك شعراء لم يصبحوا شعراء للعرب كافة، بل ظلوا متصلين كل بقريته، وهم ما يمكن أن تسميهم "بالشعراء الإقليميين" فجمعهم في باب شعراء القرى: مكة والمدينة والطائف واليمامة والبحرين[٤].

---

(١) ابن سلام: طبقات الشعراء: ج١/٥٠.

(٢) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي، ص ٦٨- ٦٩.

(٣) عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي، ص ٢٨٤.

(٤) مندور، محمد:النقد المنهجي، ص ١٣.

وفطن ابن سلام إلى أثر البيئة في الشعر، "فالبيئة الصحراوية في عصر الجاهلية كانت تختلف عن البيئة الحضرية في عصر الجاهلية، وبالتالي الشاعر البدوي الجاهلي ستجده يختلف عن الشاعر الحضري الجاهلي الذي هجر الصحراء، وجفاها إلى نعيم الحضر وحضارته، كحديثه عن عدي بن زيد عندما سكن الحيرة فأصبح لسانه ليناً ومنطقه سهلاً"[١].

وأما قصي الحسين، فيذهب إلى ما ذهب إليه عبد العزيز عتيق في أثر البيئة في الشعر، "فحديث ابن سلام عن شعراء القرى إنما كان يريد منه توضيح أثر البيئة في الإبداع الشعري، والإقرار بأن البيئات الجاهلية لم تكن جميعها سواء في إنتاج الشعر وإبداعه[٢]. ونجد التقسيم العرقي بجوار التقسيم الجغرافي، والإقليمي، حينما وضع شعراء يهود المدينة في طبقة"[٣].

ويفرد طبقة لشعراء المراثي "وكأنه يريد أن يلفت النظر إلى أن شعر الرثاء هو الذي تتجلى فيه العاطفة بحقٍ وصدق؛ لأن الشاعر يكون مدفوعاً إلى القول بعاطفة الوفاء وكل من ذكرهم ابن سلام قد رثوا القتلى من أخوتهم وأقاربهم"[٤].

"فمن الشعراء الإقليميين من انفرد بفن لذاته، وهم لم يقصدوا إلى ذلك الفن، بل سبقوا إليه بدوافع من حياتهم، وهؤلاء هم أصحاب المراثي، ولقد فطن ابن سلام بذوقه الأدبي السليم إلى أن هؤلاء الشعراء ليسوا كغيرهم ممن صدروا عن فن، بل هم إنسانيون، قالوا الشعر

---

(١) سلطان، منير: ابن سلام وطبقات الشعراء، د.ن، ١٩٧٧م، ص ٢٢٤.

(٢) الحسين، قصي: النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠٠٣م، ص ٢٩٦.

(٣) عيد، رجاء: بواكير المصطلحات النقدية: قراءة في كتاب ابن سلام "طبقات فحول الشعراء" فصول، عدد٢، مجلد٦، ١٩٨٦م، ص ١١٣.

(٤) عتيق عبد، العزيز: تاريخ النقد الأدبي ، ص ٢٨٤.

لشفاء نفوسهم مما تجد، ولذا كانت مراثيهم عبارة عن ألمهم لفقد ذويهم"[١]. وتنبه ابن سلام إلى تأثير العامل النفسي، فشعراء المراثي أناس أسودت الحياة في عيونهم، وما كانت أنفسهم تفرح حتى سلبت أسباب الفرح والسرور، وذلك بفقد عزيز عليهم، فشعراء المراثي هم شعراء أجادوا البكاء، ووجدوا في الحزن سلوى لنفوسهم، ولذا كان لا بد من إفرادهم في طبقة بذاتها لأنها أخلصت لفن بذاته[٢].

وقد أخذ النقاد المحدثون بعض المآخذ على ابن سلام في طبقاته، حيث يقول طه إبراهيم: "ولقد حملت روح الكتاب مؤلفه على ألا يتعرض لتحليل النصوص الأدبية، فيظهر جمالها الفني، وعناصرها الرائقة، أو ما عسى أن يكون فيها من ضعف وهزال، بل انصرف إلى الشعراء أنفسهم ذاكراً ما يراه جيداً دون أن يذكر أسباب تلك الجودة في الغالب الكثير. وليس لابن سلام أحكام على الشعر نصاً، بل أحكام على الشعراء، وتنويه بما لهم من القول الطيب، وبما لهم من نظراء، وبالمنزلة التي هو أهل لها"[٣].

ويقول محمد زغلول سلام: "بأن ابن سلام تعصب للقدماء، وغلب عنصر الزمن في طبقاته، ولم يعتبر المحدثين في طبقاته، بالرغم من أنه عاصر جماعة من مشهوريهم"[٤].

ويأخذ عبد العزيز عتيق على ابن سلام إهماله لذكر بعض كبار شعراء الإسلام كالكميت بن زيد، وعمر بن أبي ربيعة، والطرماح، ويقدم في الطبقة بعض من يستحق التقديم

---

(١) مندور، محمد: النقد المنهجي، ص ١٣.

(٢) سلطان، منير: ابن سلام وطبقات الشعراء، ص ٢٢١.

(٣) إبراهيم، طه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٧٩-٨٢.

(٤) سلام، محمد زغلول: ص ٦٣.

ويؤخر بعض من يستحق التقديم، دون أن يبدي أسباباً لهذا التقديم والتأخير، وكذلك لم يتعرض لمكانة شعراء القرى العربية مكتفياً بنسبهم، وبعض أشعارهم[١].

وأما ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء، وبعد أن وضع وقدم آراءه النقدية في مقدمته، شرع في القسم الثاني من الكتاب في وضع الشعراء في طبقات، ولكن منهجه يختلف عن منهج ابن سلام، فهو كما جاء في مقدمته يسقط عنصر الزمن من حساباته، فهو لا ينظر للمتقدم بعين الجلالة، ولا للمتأخر بعين المتأخر، بل يضع كلا في مكانه، ويحاول أن ينظر إليهم بعين الإنصاف..[٢].

فهو لم يقسم الشعراء في طبقات، حتى لا يقع في الحرج، بل جمع جماعة منهم وأشار إلى خصائصهم، خالطاً بين القدماء والمحدثين، ذاكراً ما يستحسن من شعرهم أبياتاً مفردة أو مقطوعات، ولعله أحس بأن مقاييس ابن سلام كانت جائرة، فأراد أن ينصف المحدثين دون أن يغضب القدماء[٣].

ويقول محمد مندور: "فهو لا يأخذ بفكرة الطبقات كما أخذ ابن سلام، فهو إذا كان يبدأ بامرئ القيس، فإنه قد ثلث بكعب بن زهير، ولم يقل أحد أن كعباً من الطبقة الأولى، ولا قدمه أحد على النابغة والأعشى اللذين يوردهما بعد ذلك بكثير والذي يبدو أن ابن قتيبة لم يأخذ بتقسيمات ابن سلام لأنه لم يؤمن بمقاييسه كمقياس الكم مثلا"[٤].

ويقول جهاد المجالي: "بأن ابن قتيبة قد أهمل المقاييس التي نجدها عند ابن سلام من مثل: الزمان، والمكان، والكم، وتعدد الأغراض عند الشاعر، وما يستشف عنده من مقاييس

---

(١) عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، د.ت، ص ٣٠٠

(٢) انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١/ ٦٨- ٦٩.

(٣) سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد والبلاغة عند العرب حتى القرن الرابع الهجري، ص ٦٣.

(٤) مندور، محمد: النقد المنهجي، ص ٢٣.

قليلة كالاشتراك في فن من فنون القول، ويبدو هذا واضحاً في تصنيفه للشعراء الرجاز في طبقة خاصة بهم، وكما خص شعراء هذيل بطبقة، والشعراء الهجائيين في طبقة والمجان طبقة، والطبقة عنده تعني أن يحشد شعراء كل اتجاه، ويترجم لهم بالترتيب، غير أنه لا يلتزم هذا النهج التزاماً كاملاً... ولكن هذا هو الخط العام عند ابن قتيبة"(١).

وأما طبقات الشعراء لابن المعتز فإنه يجمع فيه أشعار الشعراء المعاصرين والمحدثين، حيث يقول: "فخطر علي الخاطر في بعض الأفكار، أن أذكر في نسخه ما وضعته الشعراء من الأشعار في مدح الخلفاء. والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكوراً عند الناس، متابعاً لما ألفه ابن نجيم قبلي بكتابه المسمى "طبقات الشعراء الثقات" وسميته "طبقات الشعراء المتكلمين من الأدباء المتقدمين" فنظرت في ذلك أن أجمعهم في هذا الكتاب، فرأيت الاختصار لأشعارهم عين الصواب، ولو اقتضيت جميع ما لهم من الأشعار لطال الكتاب، وخرج عن حد القصد فاختصرت ذلك، وذكرت ما كان شاذاً من دواوينهم وما لم يذكر في الكتب من أشعارهم، واقتصرت على ما كان من مطولات قصائدهم"(٢).

فقد ضم الكتاب بين دفتيه أخبار ما يزيد على نحو من مئة وثلاثين شاعراً، فأكثر جميعهم من المعاصرين والمحدثين، كما شمل ما يزيد على ألف وخمسمئة بيت تكاد لا نجد منها إلا القليل في كتب التراجم(٣).

ورتب ابن المعتز الشعراء في الكتاب على غير قاعدة أو منهج مرسوم إلا أنه بدأ بذكر شعراء المديح، ومن مدحوا خلفاء بني العباس خاصة، ثم جاء من بعد ذلك شعراء،

---

(١) المجالي، جهاد: طبقات الشعراء ، ص ٧٧- ٧٨.

(٢) ابن المعتز: طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٥٦م، ،ص ١٨- ١٩.

(٣) ابن المعتز: تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ١٩٩٨، ص ١٤.

المديح وشعراء المجون والموسوسون، ثم جماعة من النساء الشواعر[1]. ويستخدم ابن المعتز منهج "الطبقات الأفقية المفتوحة" كما استخدمه ابن قتيبه مع وجود الاختلاف في الإطار العام، وفي بعض القضايا النقدية، وهو يصرح منذ البداية بميله إلى المحدثين وشعرهم لقلة من تناولهم، ولأن الذوق مج القديم لكثرة ما تعاوروه وتداولوه[2]. فابن المعتز من أنصار المحدثين في الشعر ولا غرو فهو أحدهم، ومن مشهوريهم وهو يريد أن ينصف زملاءه، وأن يخلد ذكرهم، فيضع فيهم كتاباً ينبه إلى محاسنهم، ويقيد فضلهم، وهو بذلك ينصف القوم، وهو يرضي بكتابه حاجة الناس المتشوقين للأدب والشعراء المحدثين، لأن الشعر المحدث هو المستعمل الذي تجري به ألسنة الخاصة والعامة[3].

"وهو يحشد في طبقاته الشعراء التابعين لخلفاء بني العباس، من غير بيان لأي أساس في ترجمته للشعراء وترتيبهم، فهو قد رتب الشعراء على غير قاعدة محددة، أو منهج واضح، إلا أنه احتذى حذو ابن قتيبة من حيث اتخاذ الموضوع أساساً لتصنيف الشعراء" وهو لا يتخذ من الشهرة السبب الوحيد في تقديمه للشعراء، أو الترجمة لهم، بل نجده يأتي بحشد من الشعراء المغمورين، الذين لا صيت لهم، ولا شهرة، فهو يرمي إلى جمع كل ما هو نادر وغير معروف، سواء من الشعراء، أم القصائد سعياً وراء الجديد، فلكل جديد لذة عنده"[4].

وقد جمع ابن المعتز (ت٢٩٦) فيه الشعراء المخضرمين من طبقة بشار ثم المحدثين من طبقة أبي نواس وأبي تمام والبحتري، والكتاب يصور اتجاهات الشعراء ومذاهبهم وبيئاتهم، والكتاب لم يقسمه ابن المعتز إلى طبقات كما فعل ابن سلام، وإنما عدد الشعراء،

---

(١) سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص ١٦١.

(٢) المجالي، جهاد: طبقات الشعراء ، ص ٧٩.

(٣) سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص ١٦١.

(٤) المجالي، جهاد: المرجع نفسه، ص ٨٠-٨١.

وحلل كل ما يتصل بهم، وبشعرهم تحليلاً واسعاً، فهو يسير على النمط الذي سار عليه ابن قتيبة[١].

ومما يؤخذ على ابن المعتز أنه ترجم لمعظم الشعراء العباسيين، وأهمل شعراء أعلاماً، كديك الجن، وابن الرومي، ويحيى بن زياد الحارثي، وغيرهم ممن هم في عداد الشعراء المعروفين، وذائعي الصيت يزيدون على عشرين شاعراً أوردهم وزيره ابن الجراح في كتابه الورقة[٢].

وأما ابن الأثير الحلبي فهو يقسم الشعراء إلى طبقات، وهو يتبع الترتيب الزمني في تقسيمه للطبقات، مبتدئاً بالعصر الجاهلي، يقول: "والشعراء طبقات، فمنهم شعراء الجاهلية مثل امرئ القيس، والنابغة، والأعشى، وزهير بن سلمى المزني، وطرفة بن العبد، ومن يناسبهم هؤلاء طبقة واحدة وشعرهم قريب بعضه من بعض ثم بعد هذه الطبقة طبقة المخضرمين، وهم كالذين كانوا في الجاهلية، وأدركوا الإسلام، وسمي الشاعر منهم مخضرماً لأنه استوفى حظه من الشعر أيام الجاهلية، ثم لما دخل في الإسلام صار نفسه في الشعر غير ذلك النفس الذي كان في الجاهلية، منهم كعب بن زهير، وأخوه بجير، والحطيئة، ويكنى أبا مليكه، واسمه جرول، وأوس بن حجر، وأبو ذؤيب الهذلي، والشماخ، ولبيد، وخداش بن زهير والأسود بن يعفر والمخبل بن ربيعة والنمر بن تولب، والكميت بن معروف، وبعد هذه الطبقة طبقة الإسلاميين، وهم الذين ولدوا في الإسلام، منهم جرير والفرزدق وعبيد الله بن قيس الرقيات، وعمر بن أبي ربيعة، والأخطل، وكان نصرانياً، وذو الرمة والقطامي والأحوص، ويزيد بن الطثرية، وهؤلاء الشعراء المذكورون في هذه الطبقة هم الذين كانوا شعراء الدولة الأموية ثم

---

(١) خفاجي، عبد المنعم: ابن المعتز وتراثه في النقد والأدب والبيان، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، ص ٥٢٢- ٥٢٣.

(٢) المجالي، جهاد:طبقات الشعراء ، ص ٨١.

من بعدهم شعراء الدولة العباسية، مثل: سديف، ورؤبة بن العجاج، ومن يجري مجراهم ثم من بعد هذه الطبقة،طبقة المولدين من الشعراء، وسمي الشاعر منهم مولداً لأنه كان عربياً غير محض، فكان شعرهم غير شعر العرب العاربة، ولا يستشهد في أشعارهم في اللغة، وخالطوا العجم، فصاروا مولدين بهذا الاعتبار، مثل: بشار بن برد، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد صريع الغواني، وسلم الخاسر، وسمي بذلك لأنه باع مصفحاً واشترى به طنبوراً، ثم بعد طبقة المولدين طبقة المحدثين، وهم الذين حدثوا عن المولدين، كأبي تمام والبحتري، ومروان بن أبي حفصة وعلي بن الجهم، وعلي بن العباس الرومي، ومن يجري مجراهم ثم من بعدهم الطبقة المسماة بالطراز المذهب، وهم شعراء دولة بني حمدان مثل: المتنبي وأبي فراس والسلامي، وابن نباته السعدي وابن حجاج، ثم بعده هذه الطبقة، طبقة شعراء بني صالح، وبني مرداس، مثل أبي العلاء المعري، والشريف الرضي، وابن أبي حصينة، وابن حيوس، والخفاجي، ثم من بعد هذه الطبقة شعراء "الخريدة" مثل: القاضي الأرجاني، وأبي عبد الله القيسراني، وسعيد بن سناء الملك، وأبي إسحاق الحصري، وابن الساعاتي، وعرقلة، وابن منير الطرابلسي، وابن أفلح، والشريف بن يعلى ابن الهبارية، والحيص، وبيص، وعمارة اليمني، ثم بعد هذه الطبقة شعراء دولة بني أيوب، وهم شعراء المائة السادسة، مثل: راجح الحلبي، وابن مماتي، وسعيد الحريري، وابن النبيه، ثم من بعدهم طبقة شعراء العصر، وهم الذين كانوا في المائة السابعة، مثل: سيف الدين المشد، والبهاء زهير، وابن مطروح، والسراج الوراق، والجمال الجزار، وشرف الدين البوصيري، وتاج الدين الحنفي، ومجد الدين بن الظهير، والوجيه المناوي، ومن يجري مجراهم وأكثر ما سلكته هذه الطبقة المتأخرة في شعرها، وعنيت به نوع التورية، والجناس، والكنايات والتعريضات، وأكثر ما بنوا شعرهم فيه

على النسيب والغزل؛ لأنهم رقت طباعهم، وتجوهرت أفكارهم، وصاروا في غاية البعد عن شعر العرب، وتجنبوا ألفاظاً كثيرة مما كانت العرب تذكرها في شعرها"[١].

يقسم ابن الأثير الحلبي الشعراء إلى طبقات متبعاً خطى ابن سلام، حيث بدأ بطبقة الشعراء الجاهليين، ووضعهم في طبقة واحدة وذلك لأن شعرهم قريب بعضه من بعض، فهو تماماً كمعيار التشابه في الأشعار الذي اعتمده ابن سلام عندما وضع شعراء كل طبقة في طبقتها، وكذلك عندما قسم الشعراء إلى مخضرمين وإسلاميين فإنه يتبع المعيار الزمني الذي اتبعه ابن سلام في طبقاته، ولكن ابن الأثير الحلبي يرى بأن شعر الشعراء المخضرمين قد طرأ عليه التغيير وصار نفسه في الإسلام غير نفسه في الجاهلية، وقد يكون المقصود بهذا الكلام أن شعرهم قد ضعف ولان أو بمعنى اتجه إلى القول في موضوعات أخرى غير التي كانت معروفة في الجاهلية أو الموضوعات التي كانت محط اهتمام الشعراء في الجاهلية ثم يقول بأن طبقة الشعراء المولدين لا يستشهد بأشعارهم لأنهم من غير العرب ثم يستمر في هذا التقسيم الزمني إلى أن يصل إلى شعراء المائة السابعة، وهذه الطبقة كان اهتمامها بالبديع واضحاً، سواء بالمحسنات اللفظية كالجناس أو المعنوية كالكنايات والتعريضات، وكذلك اهتمامهم بأغراض الغزل والنسيب دون غيرها، لأن حياتهم تطورت، وطباعهم رقت، وابتعدوا عن كثير من الألفاظ الغريبة، والحوشية التي كانت العرب تذكرها في شعرها وكأن ابن الأثير يشير هنا إلى أثر البيئة والمكان في الشعر، ومدى تأثير ألفاظ الشعراء على طباعهم، وبالتالي تأثيره في شعرهم.

---

[١] الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج٢/ ١٣٢- ١٣٦.

اللفظ والمعنى:

لقد شغلت قضية اللفظ والمعنى النقاد العرب، فتناولوها بالدراسة، واتجهوا فيها اتجاهات متباينة ولقد انقسم النقاد اتجاه هذه القضية إلى ثلاثة أقسام فالقسم الأول: انتصر للفظ على حساب المعنى، والقسم الثاني انتصر للمعنى على حساب اللفظ، والقسم الثالث ساوى ما بين اللفظ والمعنى.

ويعد الجاحظ من أوائل النقاد الذين ناقشوا هذه القضية، حيث يقول: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[١].

لقد رأى الجاحظ أن المعاني شبيهة بالموات، وأن الألفاظ وسيلة إحياء هذه المعاني إذا أريد ذكرها والإخبار عنها[٢] ويطالب الشاعر أن يضاعف الاهتمام بالصياغة، وأن يجيد سبك العبارة الشعرية حتى تبدو أقرب للطبع، وأن يكون الشعر سهل المخرج غضاً طرياً يدل على ذوق مرهف، وحس لطيف؛ لأن الشعر يتجه إلى القلب والعاطفة وطريقتهما الزخرفة والزينة[٣]. فإذا استطاع المتكلم أن يصوغ المعاني الساذجة صياغة رائعة، وقدر على أن يبرزها في أسلوب عذب خالص من الشوائب كان عند الجاحظ بليغاً[٤]. فمن صفات الشعر الجيد الصياغة الرائعة للمعاني، أو الذي يجمع بين جودة المعنى والصياغة. فالأشعار الجيدة لا بد أن تستوفي الركنين جودة المعاني، وجودة الصياغة[٥].

---

(١) الجاحظ: الحيوان. ج٣/١٣١- ١٣٢، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦م.

(٢) أبو كريشه، طه: أصول النقد الأدبي، ص ٢٥٢.

(٣) المصري، محمد عبد الغني: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، ص٥٦.

(٤) العماري، علي: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي، ص١٥٧.

(٥) القط، عبد الحميد: في النقد القديم والبلاغة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٧.

فلا يقصد باللفظ هنا الكلمة المفردة؛ لأنها لا توحي إلا بخواطر مبعثرة، لا ترتبط بينها صلة نفسية أو ذهنية واحدة، وإنما تستمد حياتها في وجودها في سياق خاص، واتصالها بكلمات أخرى تتفاعل معها وتؤثر فيها، وتتأثر بها[١]. فالألفاظ في صورتها المفردة ليست موضعاً للاختراع والابتداع، ولا تكتسب قيمة إلا بنظمها والانحراف بدلالتها الوضعية، وإكسابها دلالة جديدة. فالشاعر لا فضل له في الألفاظ المفردة، وإنما الفضل في صياغتها وإخراجها مخرجاً فنياً يبتعد بها عن صورتها المجردة[٢].

ويقول الجاحظ أيضاً: "قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: "المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم... وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل. وعلى قدر وضوح الدلالة،وصواب الإشارة، وحسن الاختصار،ودقة المدخل يكون إظهار المعنى[٣].

ويقول أيضا: "ثم أعلم أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة"[٤].

مما سبق يتبين أن الجاحظ ينتصر للفظ على حساب المعنى، وبالتالي يكون قد فصل بينهما فصلاً تاماً، فالمزية والحسن للألفاظ، فالمعاني مطروحة للجميع وفي متناول أيدي الكل، وكذلك فإن المعاني لا يظهر حسنها ومزيتها إلا إذا أتت بألفاظ واضحة، وهي كذلك مستورة مكنونة لا تخرج إلا بوساطة الألفاظ المعبرة عنها، والدالة عليها.

---

(١) أبو علي، محمد بركات: مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، دار البشير، عمان، ١٩٨٨م، ص ١٠٨.

(٢) عصر، محمد طه: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٨٩-٩٠.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١/٧٥.

(٤) المصدر نفسه: ج١/ ٧٦.

ويذهب النقاد المحدثون إلى أن الجاحظ بقوله "إن المعاني مطروحة في الطريق" لا يريد، أو لم يكن في ذهنه، وفي نيته فصل اللفظ عن المعنى، وإنما أراد بالمعاني الموضوعات التي هي في متناول أيدي الجميع، وصياغة المعاني في الكلام المكتوب[١]، وبعضهم ذهب إلى الجاحظ في تفضيله اللفظ على المعنى، أنه لا يقصد اللفظ المفرد، بل ما ينتظم بالألفاظ من العبارات شعراً ونثراً، الأمر الذي يجعل فيه الملهم في عملية "النظم" التي تحدث عبد القاهر عنها وأرسى قواعدها في النقد العربي[٢].

ويبين النص السابق أيضاً، أن الجاحظ كان يرمي إلى المعاني العامة والمضامين الكلية التي ينتقي منها المبدع، ويكشف أن قيمة العمل الأدبي في طريقه الأداء للمعنى المراد، ويستند تقدير هذا الأصل إلى قاعدة حسن الاختيار من التعابير الكثيرة المتاحة للمبدع، فيختار منها ما يليق بسياق الحال[٣].

وبعضهم يذهب إلى أن الجاحظ قصد "بالمعاني المطروحة في الطرقات" المحاكاة، أي محاكاة الأشياء الموجودة في العالم الخارجي، فهي كثيرة ومتوفرة لكل إنسان[٤].

ولا ينبغي من قول الجاحظ السابق أنه ينكر المعاني في بلاغة القول، لأنه يشير إلى ألوان المعاني الغريبة العجيبة والشريفة الكريمة والبديعة المخترعة[٥].

ورأي الجاحظ في أن المعاني مبذولة في الطريق، وأن المعول على الألفاظ، أي على الأسلوب، والقدرة على تلوينه، والتفنن في التعبير حتى يأتي الشاعر أو الكاتب بالبديع الذي لم

---

(١) درابسة، محمود: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة، اربد، مكتبة المتنبي، الدمام، ٢٠٠٣م، ص ٩٣.

(٢) الجابري، محمود عابد: اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، عدد١، مجلد٦، ١٩٨٥م، ص٣٨.

(٣) عنبر، عبد الله: تفاعل اللفظ والمعنى عند العرب في ضوء التماسك النصي، دراسات، الجامعة الأردنية، عدد٣، مجلد ٢٢، ١٩٩٥م، ص ١٨٩.

(٤) جيدة، عبد الحميد: في قضايا النقد الأدبي،ص ٨٣.

(٥) انظر: الجاحظ: الحيوان: ج٣/٣٣١، والبيان والتبيين، ج١/٨٣، ١٣٦.

يسبق إليه، فيجب التنبه بأن المقصود ليس دائماً اللفظ المفرد، ولا المقصود بالمعنى دائماً المدلول المفرد للألفاظ، وإنما المقصود هو التركيب اللفظي في عبارة مفيدة أو جملة، والمعنى هو المعنى الذي تدل عليه تلك العبارة(١).

وإنْ فهم من أقوال وآراء الجاحظ بأنه قد أعطى اهتماماً كبيراً للفظ إلا أنه لم يهمل الحديث عن المعنى، وتحدث في جوانب كثيرة من كتابه البيان والتبيين عن المعنى مبيناً أهميته، وعن علاقته باللفظ، وأن كلاً منهما مهم، خاصة في عملية النظم التي أشار إليها في خلال مناقشته للبلاغة القرآنية، وأن القرآن معجز بلفظه ومعناه، وأن الله قد صرف العرب عن الإتيان بمثله، أو بسورة من مثله، وهذا يؤكد إلى أن المقصود باللفظ هنا ليس اللفظ المفرد، إنما هي الألفاظ المركبة في سياق معين تنتظم في الجملة انتظاماً دقيقاً، ومن خلالها يتضح لهذا التركيب من جمال صياغة في لفظة ومعناه.

وأما ابن قتيبة فقد قسم الشعر من حيث اللفظ والمعنى إلى أربعة أقسام، حيث يقول: تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب:

ضرب فيه حسن لفظه وجاد معناه، كقول القائل في بعض بني أمية:

في كَفِّهِ خَيْزُرَانٌ رِيحُهُ عَبِقٌ ... مِنْ كَفِّ أَرْوَعَ فِي عِرْنِينِهِ شَمَمُ(٢)

يُغْضِي حَيَاءً ويُغْضَى مِنْ مَهَابَتِهِ ... فَمَا يُكَلَّمُ إلاَّ حِينَ يَبْتَسِمُ

لم يقل في الهيبة أحسن منه:

وكقول أوس بن حجر: (٣)

أَيَّتُها النَّفسُ أَجْمِلِي جَزَعَاً ... إنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا

---

(١) بدوي، احمد: أسس النقد الأدبي، ص ٦٦- ٦٧.

(٢) عرنينة: الأنف، شمم: ارتفاع قصبة الأنف مع حسنها؛ انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة "عـرن" ومادة "شمم".

(٣) ابن حجر، أوس: ديوان أوس بن حجر، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، ط٣، ١٩٧٩م، ص٥٣.

ومع اهتمام ابن قتيبة بالألفاظ والمعاني على السواء، فإن اهتمامـه بالمعـاني يفـوق اهتمامه بالألفاظ، وذلك لأنه رأى ضرورة حمل البيت من الشعر لمعنى من المعاني، ويلاحظ أنه يقصد بالمعنى احد أمرين: الفكرة، والمعنى الأخلاقي فأما الفكرة فذلك أنه يرفض أشـعاراً جميلة، لأنها حفلت بالصورة الشعرية دون الفكرة، ولأنها خلت من كل معنى مفيد. وأما تطلبه للمعنى الأخلاقي فيتضح ذلك من خلال إعجابه بقول أبي ذؤيب [1].

وكقول أبي ذؤيب[2]:

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَهَا ... وَإِذَا تُرَدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

وكقول حميد بن ثور[3]:

أَرَى بَصَرِي قَدْ رَابَنِي بَعْدَ حِدَّةٍ ... وَحَسْبُكَ دَاءً أَنْ تَصِحَّ وتَسْلَمَا

ولم يقل في الكبر شيء أحسن منه:

وكقوله النابغة الذبياني[4]:

كِلِينِي لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ ... وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ

لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب[1].

وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائل:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنىً كُلَّ حَاجَةٍ ... وَمَسَّحَ بالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وَشُدَّتْ عَلَى حُدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا ... وَلاَ يَنظُرُ الغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا ... وَسَالَتْ بِأَعنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ

هذه الألفاظ، كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من معنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس

---

(١) المومني، قاسم: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص٢٢٠- ٢٢١.

(٢) الهذلي،أبو ذؤيب: ديوان أبي ذؤيب، تحقيق وشرح، أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص١٤٥.

(٣) ابن ثور، حميد: ديوان حميد بن ثور، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الدار القوميـة للنـشر، القـاهرة، ١٩٥١م، ص ٧.

(٤) الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، د.ت، ص٤٠.

لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح، وهذا الصنف في الشعر كثير[٢]

ويعلق أبو هلال العسكري على الأبيات السابقة تعليق ابن قتيبة السابق، فهو لا يرى في هذه الألفاظ كبير معنى، وإنما هي دليل على أن الكلام لفظه حلو عذب، سهل سلس.. [٣].

وأما عبد القاهر الجرجاني، فإنه لا يرجع حسن هذه الأبيات إلى حسن لفظها وسهولة مخرجها، على العكس فإنه يرى فيها حسن اتساق اللفظ مع المعنى حيث يقول: "ثم راجع فكرتك، وأشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز في الرأي، انظر هل تجد لاستحسانهم، وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن... [٤].

وإذا كان المعنى جسماً فإن اللفظ ثوبه الذي يظهر محاسنه، أو يعلن عن روعتـه وسـحره، وجماله وجلاله، على أنه لا يمكن أن يظهر حسنه وجماله، إلا إذا كان محتوياً علـى حـسن وجمال، فإذا كان خالياً منهما فما عساه أن يظهره اللفظ ولهذا لا بد أن يكون الجمال والحسن فيهما معاً. فلا اللفظ وحده يجدي، ولا المعنى وحده يكفي، وإنما يسمو الكلام بهما معاً[٥].

فالأدب يجب أن يقاس بقدر ما أحرز فيه مؤلفه منه التوفيق والإصابة في كل لفظـه ومعناه[٦]. فوحدة المعاني والألفاظ هي ركن أساسي من أركان الجمال، والجمال الأسلوبي في

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ، ج١/ ٧١-٧٢.

(٢) ابن قتيبة: المصدر نفسه ، ج١/ ٧٣

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ص ٧٣- ٧٤.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢١- ٢٤.

(٥) أبو الخشب، إبراهيم: في محيط النقد الأدبي، ص ٧٠-٧١.

(٦) طه، هند: النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص ١٧٥- ١٧٦.

النص، فبلاغة الكلام تكون بوصف اللفظ الفصيح معبراً به عن المعنى[١]. إذن فليست منزلة المعنى دون منزلة اللفظ في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، ولا شك أن وجوب مراعاة المعنى لا يقل شأناً عن وجوب الاهتمام بالألفاظ[٢].

فكأن كل ما في الأبيات السابقة الذكر من جمال إنما يعود إلى الشكل الخارجي للألفاظ، والذي يظهر من تعليق ابن قتيبة، وأبي هلال أن الجمال للألفاظ يكمن في تكوينها الصوتي والموسيقي، وما يكون بينهما من إيقاع حسن، أو تلاؤم في المخارج والمطالع والمقاطع، فكأن كل ما ينتسب للفظ عند ابن قتيبة إنما هو وقع الكلمات في الأذن، وحسن تأثيرها في السمع، ويرى أن هذا منفصل تماماً عن المعنى[٣].

وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، كقول لبيد بن ربيعة: [٤]

مَا عَاتَبَ الحُرَّ الْكَرِيمَ كَنَفْسِهِ   والْمَرْءُ يُصْلِحُهُ الْجَلِيسُ الصَّالِحُ

هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق[٥]

وكقول النابغة للنعمان:

خَطَاطِيفُ حُجْنٌ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ   تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيكَ نَوَازِعُ[٦]

فابن قتيبة في هذا الضرب لا يعتبر الشعر ذا معنى إلا إذا اشتمل على حكمه أو مثل أو فكرة فلسفية أو معنى أخلاقي، أما ما عدا هذا من مجرد التصوير لحاله نفسية، أو التعبير عن موقف نفسي أو إنساني فلا يعد عنده معنى[٧]

---

(١) أبو علي، محمد بركات: مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، ص ٩٩-١٠٢.

(٢) طبانة، بدوي: ص ٢٠٣.

(٣) العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م، ص٢٥٤.

(٤) ابن ربيعة، لبيد: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م، ص٢٢٤.

(٥) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١/ ٧٤.

(٦) الذبياني، النابغة: الديوان، ص ٣٨.

(٧) العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي ، ص ٢٥٧.

وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه، كقوله الأعشى في امرأة:

وَفُوهَـــــا كَأَقَاحِـــــيّ غَذَاهُ دَائِـمُ الهَطْلِ
كَمَا شِيبَ بِرَاحٍ بَارِ دٍ مِنْ عَسَلِ النَّحلِ[1]

ويعد النقاد المحدثون تقسيم ابن قتيبة للشعر أربعة أضرب بأنها نظرة منطقية رياضية، ولا تفي هذه النظرة التجريدية بمطالب النقد، فالنقد تذوق وانفعال بالنص قبل أن يكون حكماً مجرداً أو تقريراً لحقائق جافة[2].

ويريد ابن قتيبة باللفظ التأليف والنظم، ويريد بالصياغة كلها بما تضمه من لفظ ووزن وروي، ويريد بالمعنى الفكرة التي يبين عنها البيت أو الأبيات. فالشعر عنصران اثنان عند ابن قتيبة: لفظ ومعنى، وكلاهما يجيء حسناً حيناً، ورديئاً حيناً آخر، وتأتلف هذه النعوت بعضها مع بعض فتتوافر عنها في الشعر هذه الأضرب، وتكون الصياغة حسنة حين تكون حسنة المخارج والمطالع والمقاصد، والسبك، عذبة لها ماء ورونق سهله، بعيدة عن التعقد والاستكراه قريبة من إفهام العوام، ليس فيها بشاعة، وتكون حسنة إذ خلت من عيوب الشعر وضروراته، واستقام الوزن وحسن الروي[3].

وقد أثر ابن قتيبة فيمن جاء من بعده من النقاد في هذه القضية، فهذا ابن طباطبا يقوم بقسمة الشعر من حيث اللفظ والمعنى إلى عدة أقسام هي: "الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى والشعر الصحيح المعنى الرث الصياغة، والمعنى البارع في المعرض الحسن"[4].

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١/ ٧٥.

(٢) سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص ٦٩، وانظر: بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي، ص٦٨.

(٣) إبراهيم، طه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١١٨، وانظر، عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٣٨٢.

(٤) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٨٢- ٨٩.

ويلاحظ كذلك اهتمام قدامة بن جعفر في هذه القضية، وتأثره بابن قتيبة من حيث التجريد والتقرير، والقسمة العقلية المنطقية، فيتحدث عن اللفظ والمعنى كونهما ركنين أساسين في مفهومه للشعر، فيفرد أبواباً للفظ وعيوبه ومحاسنه، وكذلك الحال بالنسبة للمعنى، وتحدث عن ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، وائتلاف اللفظ مع الوزن فالمعنى الشعري عنده مرتبط باللفظ والوزن والقافية، أي أن المعاني الشعرية لا تتشكل إلا من خلال علاقاتها مع اللفظ والوزن والقافية.

وفي معرض حديثه عن ائتلاف اللفظ مع المعنى فإنه يساوي بينهما حيث يقول: "وهو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتَّاب رجلاً فقال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي هي مساوية لها لا يفضل أحدهما على الآخر"(١).

وأما أبو هلال العسكري فقد خاض في قضية اللفظ، والمعنى حيث كان حديثه عنها فصلاً تاماً ما بين اللفظ والمعنى، فالشعر عنده لفظ ومعنى، ومدار الأمر في الشعر عنده للفظ، حيث للفظ شروط منها العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرصانة، أما المعاني فليس لها شأن كبير، حيث يقول كما قال الجاحظ من قبله: "وليس الشأن إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ، وصفائه، وحسنه، وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائة، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون ما وضعناه من نعوته التي تقدمت"(٢).

---

(١) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص ١٥٠.

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٧٢ وما بعدها.

فالعسكري لا يكاد يختلف عن الجاحظ في تصوره للعمل الأدبي، وفي اهتمامه بجانب اللفظ، والعناية بالشكل الخارجي للشعر، الذي هو -كما يرى العسكري- مجال الحكم وميدان الجودة والبراعة[1].ويذهب إلى هذا الرأي أيضاً بدوي طبانة عندما يقول: "كان العسكري من مدرسة الجاحظ التي تتشيع للصياغة، وتتعصب للفظ، وربما كان العسكري أكثر من رأينا مغالاة في تقدير اللفظ يجعله في الأثر الأدبي كل شيء، ويجحد المعنى فلا يجعله شيئاً"[2].

وأما ابن رشيق، فإنه لا يؤمن بالفصل التام بين اللفظ والمعنى، ويرى أن أي خلل في أحدهما يؤثر في الآخر، وجعل اللفظ كالجسد والمعنى كالروح، فأي خلل أو ضعف يؤثر في الآخر حيث يقول: "واللفظ جسم روحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته... [3].

وهكذا اتضح موقف النقاد من هذه القضية، فبعضهم وقف بجانب اللفظ وبعضهم بجانب المعنى، والبعض الآخر ساوى في النظرة إليهما، ولم يفصل بينهما، ولم يفضل أحدهما على الآخر، وظل هذا المد والجزر في النظرة للفظ والمعنى، منذ طرح الجاحظ لهذه القضية، ومروراً بابن قتيبة الذي جعل منها قضية علمية تعتمد على التقرير والمنطق، بتلك القسمة المنطقية، ومن تبعه من النقاد في هذه النظرة الشكلية، حتى جاء عبد القاهر الجرجاني واستطاع أن ينهي النزاع، والصراع الدائر بين النقاد حول هذه القضية ويحطم هذه النظرة الثنائية للفظ والمعنى.

---

(1) العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي، ص ٢٨٩.

(2) طبانة، بدوي: أبو هلال العسكري ومقاييسه النقدية والبلاغيـة، دار الثقافـة، بيـروت، ط٣، ١٩٨١م، ص١٢٧.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج١/ ١٣١ وما بعدها.

فبعد أن ناقش عبد القاهر حقيقة أن اللغة في شكل سياق مجموعة من الدلالات والفاعليات، والارتباطات التي لا تنتهي عند حصر، أخذ في إنكار هذه الثنائية، فما دامت اللغة في الشعر وحدة لا تتجزأ فمن العبث، ومن سوء التقدير، والفهم أن نعتبر كلاً من اللفظ والمعنى عالماً مستقلاً بذاته، وأن نرجح المزية لأحد دون الآخر، أو حتى أن نعتبر أحدهما سابقاً على الآخر في الوجود[١]. حيث يقول: "واعلم على أني على طول ما أعدت وأبدأت، وقلت وشرحت في هذا الذي قام في أوهام الناس من حديث اللفظ.. وذاك أنك ترى الناس قد قضي عليهم أن يكونوا في هذا الذي نحن بصدده على التقليد البحت، وعلى التوهم والتخيل وإطلاق اللفظ من غير معرفة بالمعنى قد صار ذاك الدأب والديدن واستحكم الداء منه الاستحكام الشديد... [٢].

واستطاع عبد القاهر (٤٧١هـ) أن ينهي هذه القسمة الجائرة بين اللفظ والمعنى من خلال عملية النظم التي توصل إليها، حيث أصبح ينظر إلى اللغة من خلال السياق والدلالات والمعاني المتعددة التي يفجرها السياق اللغوي، ذلك السياق الذي يعتمد على الإيحاء والإشارة في لغة الإبداع[٣]. ولقد أعطى عبد القاهر المعنى واللفظ بعداً جديداً من خلال تلاحمهما معاً في النص كبنية واحدة دون النظر إلى اللفظ أو المعنى بشكل منفصل، ولذا فإن النظرة المتكاملة إلى النص الأدبي، أو ما أسماه عبد القاهر بالتأليف تظهر من خلال النظم والصياغة لا من خلال التفاضل بين اللفظ، والمعنى[٤]. يقول عبد القاهر: "... كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقتسم بينها حظوظها من الاستحسان ويعدل القسمة بصائب القسطاس والميزان ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة، والتباعد عنها إلى ما ينافيها

---

(١) العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي، ص ٢٨٩.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٣٦٥.

(٣) درابسة، محمود: التلقي والإبداع، ص ١٠٣.

(٤) المرجع نفسه: ص ٢٠.

من الرذيلة ليس بمجرد اللفظ، كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التراكيب والترتيب: فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي بني عليه، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد، كقولك: "قفا نبك من ذكر حبيب ومنزل... منزل قفا ذكرى من نبك حبيب، أخرجه من كمال البيان، وهذا الحكم أعني الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل، وعلى ذلك وضعت المراتب، والمنازل في الجمل المركبة، وأقسام الكلام المدونة"[1].

وعليه فإن نظرية عبد القاهر استطاعت أن تتخطى الأنظار السابقة لهذه الثنائية، وتقدمها في نظرية النظم، وبذلك خطت نظرية اللفظ والمعنى على يد عبد القاهر خطوات واسعة، فتوصل إلى أن العمل الفني يؤسس على هيئة وحدات دلالية تنتظمها دلالة كلية[2].

ويتبع ابن أبي الأصبع خطى قدامة في نظرته للشعر وفق مجموعة من الائتلافات والتقسيمات، من ضمنها ائتلاف اللفظ مع المعنى، وهي أن تكون ألفاظ المعنى المطلوب ليس فيها لفظة غير لائقة بذلك المعنى وأن يكون اللفظ جزلاً إذا كان المعنى فخماً ورقيقاً إذا كان المعنى رشيقاً، وغريباً إذا كان المعنى غريباً بحتاً، ومستعملاً إذا كان المعنى مولداً محدثاً، كقول زهير :

أَثَافِيَّ سُفْعَاً فِي مُعَرَّسِ مِرْجَلِ	وَنُؤْيًا كَجِذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِها	أَلاَ انْعِمْ صَبَاحَاً أَيُّها الرَّبعُ وأَسْلَمِ[3]

فإن زهيراً لما قصد إلى تركيب البيت الأول من ألفاظ تدل على معنى عربي، لكن المعنى غير غريب، ركبه من ألفاظ متوسطة بين الغرابة، والاستعمال ولما قصد في البيت

(1) الجرجاني، عبد القاهر: ، أسرار البلاغة، ص ٣، ٤ .

(2) عنبر، عبد الله: تفاعل اللفظ والمعنى، ص ١٩٤.

(3) ابن أبي سلمى، زهير: الديوان، ص ١٠٦.

الثاني إلى معنى أبين من الأول، وأعرف، وإن كان غريباً ركبه من ألفاظ مستعملة معروفة[١].

وهو كقدامة يفرع من هذا الباب ما يسميه المساواة، والإرداف والإشارة والتمثيل

ويذهب ابن أبي الأصبع في باب المساواة إلى أن أحسن اللفظ ما كان مساوياً للمعنى، يقول: "وهو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى لا يزيد عليه، ولا ينقص عنه وهو من أعظم أبواب البلاغة، بل هو بعينه نفس البلاغة، كما وصف بعض الوصاف بعض البلغاء، فقال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه"[٢].

وتناول ائتلاف اللفظ مع الوزن: وهو عبارة عن أن تكون الأسماء والأفعال تامة لم يضطر الشاعر الوزن إلى نقصها، ولا إلى الزيادة فيها، ولا يقدم منها المؤخر، ولا يؤخر منها المقدم، ولا يدخل فيها ما يلتبس به المعنى[٣]. وائتلاف المعنى مع الوزن: وهو أن تكون المعاني في الشعر على صحتها لا يضطر الشاعر الوزن إلى قلبها عن وجهها، ولا خروجها عن صحتها، كقول عروة بن الورد:

فَإِنِّي لَو شَهِدْتُ أَبَا سُعَادَ غَدَاةَ غَدٍ بِمُهْجَتِهِ تَفُوقُ
فَدِيتُ بِنَفسِهِ نَفْسِي وَمَالِي وَمَا آلُوكَ إِلاَّ مَا أُطِيقُ[٤]

فإنه أراد أن يقول: لفديت نفسه بنفسي ومالي فألجأته ضرورة الوزن إلى قلب المعنى[٥].

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/١٩٥، وبديع القرآن ص ٧٧.
(٢) المصدر نفسه: ج١/١٩٧، وبديع القرآن، ص ٧٩.
(٣) المصدر نفسه: ج١/ ٢٢١.
(٤) ابن الورد، عروة: ديوان عروة بن الورد، شرح، ابن السكيت، قدم له: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٧٣.
(٥) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/ ٢٢٣.

ثم يتناول ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت في الشعر، وائتلاف السجعة مع ما تدل عليه الفقرة في النثر، بأن يمهد الناظم لقافية بيته، والناثر لسجعة فقرته تمهيداً تأتي به القافية، أو السجعة متمكنة في مكانها متعلقاً معناها بمعنى البيت أو الفقرة تعلقاً تاماً، بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه، واضطرب مفهومه، وكذلك الأمر في السجعة بالنسبة إلى الفقرة[1].

وفي باب حسن النسق والانسجام في إطار قضية اللفظ والمعنى، فخير الكلام ما جاء منتظماً متلاحماً سهلاً، عذباً، يقول: "حقيقة حسن النسق أن تأتي الكلمات النظمية والنثرية متتاليات متلاحمات تلاحماً سليماً، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا انفرد قام بنفسه أو استقل معناه بلفظه وأما الانسجام هو أن يأتي الكلام متحدراً كتحدر الماء المنسجم، بسهولة سبك، وعذوبة لفظ، حتى تكون الجملة من المنثور، والبيت من الموزون لهما تأثير في النفوس كقول أبي تمام: [2]

إنْ شِئْتَ ألاَّ تَرَى صَبْرَاً لِمُصْطَبِرٍ ... فَانْظُرْ إلَى أيِّ حَالٍ أصْبَحَ الطَّلَلُ[3]

وفي باب المبالغة يعلق ابن أبي الأصبع على هذين البيتين:

رَهَنْتُ يَدِي بِالعَجْزِ عَنْ شُكْرِ بِرِّهِ ... وَمَا فَوْقَ شُكْرِي لِلشَكُورِ مَزِيدُ

وَلَو كَانَ مِمَّا يُسْتَطَاعُ اسْتَطَعْتُهُ ... وَلَكِنَّ مَالاَ يُسْتَطَاعُ شَدِيدُ

بقوله: "فهذا أبلغ شعر سمعته في هذا المعنى لجودة مفردات ألفاظه، وسهولة سبكه، ومساواة لفظه لمعناه، ومتانة مبناه، وكثرة معانيه، وصحة المبالغة فيه"[4].

---

(1) المصدر نفسه: ج١/٢٢٤.

(2) أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢/٥، تحقيق: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.

(3) ابن أبي الأصبع، المصري: تحرير التحبير ، ج٣/ ٤٢٥- ٤٢٩.

(4) ابن أبي الأصبع، المصري: تحرير التحبير ، ج١/١٥٥-١٥٨.

وفي باب الإيغال، يقول: "سئل الأصمعي عن أشعر الناس، فقال: الذي يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظة عظيماً، وإلى العظيم فيجعله خسيساً، أو ينقضي كلامه قبل القافية، فإن احتاج إليها أفاده بها معنى"[١]. ويظهر كذلك موقف ابن أبي الأصبع من قضية اللفظ والمعنى من خلال تعليقه على قول الأصمعي في باب الاتساع عندما قال: "خير الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة" فأوضح أن بعض الناس قد أخطأ في تفسير هذا الكلام، وغلط الأصمعي فيه حيث ظن أن الأصمعي قصد بذلك الشعر الذي ركب من وحشي الألفاظ، أو وقع فيه من تعقيد التركيب ما أوجب له غموض معناه، ولو كان كذلك كان ذلك شراً للشعر، وإنما أراد الأصمعي بقولته: " الشعر الذي يحتمل مع فصاحته، وكثرة استعمال ألفاظه، وسهولة تركيبه، وجودة سبكه، معاني شتى يحتاج الناظر فيه إلى تأويلات عديدة، وترجيح ما يترجح منها بالدليل، كقول امرئ القيس:

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا   نَسيمُ الْصَّبا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ[٢]

فإن هذا البيت اتسع النقاد في تأويله: فمن قائل: تضوع مثل المسك منهما نسيم الصبا ومن قائل: تضوع نسيم الصبا منهما ومن قائل: تضوع المسك منهما تضوع نسيم الصبا ومن قائل: تضوع المسك منهما بفتح الميم يعني: "الجلد" بنسيم الصبا هذا ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر وقت العمل، وإنما الكلام إذا كان قوياً من مثل هذا الفحل احتمل لقوته وجوهاً من التأويل بحسب ما تحتمله ألفاظه وعلى مقدار قوة المتكلمين فيها[٣].

---

(١) المصدر نفسه: ج٢/ ٢٣٢- ٢٤١.

(٢) القيس، امرؤ: الديوان، ص ٣٢.

(٣) ابن أبي الأصبع، المصري: المصدر نفسه: ج٣/٤٥٤- ٤٥٥.

وأما بدر بن مالك[1] (ت ٦٨٦هـ) فقد تناول قضية اللفظ والمعنى وقد حذا حذو ابن أبي الأصبع في تناوله الائتلافات، كائتلاف اللفظ مع المعنى، وهو أن تكون الألفاظ لائقة بالمعنى المقصود، ومناسبة له فإذا كان المعنى فخماً كان اللفظ جزلاً، وإذا كان المعنى رشيقاً كان اللفظ رقيقاً، وإذا كان المعنى أعرابياً كان اللفظ غريباً، وإذا كان المعنى مولداً كان اللفظ مستعملاً ويستدل بأبيات زهير: "أثافي سفعاً" التي استدل بها ابن أبي الأصبع قبله، وحتى ائتلاف اللفظ مع المعنى هنا لم يخرج عن تعريف ابن أبي الأصبع له، ثم تحدث عن ائتلاف اللفظ مع اللفظ وهو أن يكون في الكلام معنى يصح معه واحد من عدة معان فتختار منها ما بينه، وبين بعض الكلام ائتلاف الاشتراك في الحقيقة، أو ملائمة المزاج أو نحو ذلك كما تعرض لائتلاف المعنى مع المعنى، وقسمه إلى قسمين الأول: أن يشتمل الكلام على معنى معه أمران أحدهما ملائم، والآخر بخلافة، فتقرنه بالملائم، كما قال المتنبي: [2]

فَالعُرْبُ مِنْهُ مَعْ الكُدْرِيِّ طائِرةٌ وَالرُّومُ طَائِرةٌ مِنْهُ مَعَ الحَجَلِ

والثاني، أن يشتمل الكلام على معنى، وملائمين له، فتقرن به منهما مالاقترانه به مزية، كقول المتنبي:

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمُوْت شَكٌّ لِوَاقِفٍ كأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ

---

(١) هو محمد بن محمد بن عبد الله بن مالك الإمام البليغ النحوي بدر الدين ابن الإمام العلامة جمال الدين الطائي الجياني ثم الدمشقي، كان إماماً في النحو وفي المعاني والبيان والبديع والعروض والمنطق، انظر، الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، ج١/٢٠٤- ٢٠٥، باعتناء هلموت ريتر، دار فرانز شتاينر، فيبادن، ١٩٦٢م.

ويقول: أمين الخولي في كتابه "مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب".... وفي مصر عاش الرجال الذين صنعوا واختصروا كتاب المفتاح، فأول هذه المختصرات كتاب المصباح في تلخيص المفتاح لبدر بن مالك صاحب الألفية وهو مكتوب بالبيئة المصرية، التي نشأ فيها مؤلفة وتثقف" ص١٨٢، وإلى هذا الرأي يذهب أحمد مطلوب في كتابه البلاغة عند السكاكي، ص ٣٤٣.

(٢) المتنبي: ديوان المتنبي، ج٢/٩٠، شرحه مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧م.

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً   وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ[١]

وتناول كذلك ائتلاف اللفظ مع الوزن، وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى والوزن من غير حاجة إلى تقديم وتأخير يمتنع مثله في السعة، ثم ائتلاف المعنى مع الوزن، وهو أن يأتي الشاعر باللفظ والوزن من غير حاجة إلى إخراج المعنى عن وجه الصحة، ويدلل ببيتي عروة ابن الورد الذي تناولهما ابن أبي الأصبع من قبله، حيث يقول ابن مالك: "فقلب المعنى لإصلاح الوزن" وتناول ابن مالك ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، ويسمى التمكين، وهو أن يكون لقافية البيت، أو سجعه الفقرة تعلق بما قبلها، وفيه تمهيد لها، ودلالة منه، أو من بعض جمله عليها، فتكون ممكنة في مكانها مستقرة في موضعها[٢]. ويلاحظ أن بدر بن مالك في حديثه عن هذه الائتلافات لم يخرج عما جاء به ابن أبي الأصبع المصري من تعريفات لها، ولفاعليتها في النص الشعري، والنثري على السواء فهي ائتلافات تبرز الاهتمام بالناحية الشكلية، مع عدم إهمال المعنى وبيان أهميته في التأليف والنظم.

وأما ابن الأثير الحلبي فيبدو أنه يميل إلى جانب اللفظ أحياناً، وإلى جانب المعنى أحياناً أخرى، فهو يرى أن صفات الفصاحة في اللفظة تجمع بين صفات حسية ظاهرة، وصفات معنوية، فمن الصفات الحسية تباعد الحروف أو تقاربها، وتكرارها، وثقلها على اللسان، وكثرتها وطولها، أو قصرها، وكثرة حركاتها، ومن الصفات المعنوية غرابتها وابتذالها، واشتراكها في المعنى، ومن الضروري عنده أن نخدم اللفظة ونصقلها؛ لأنه إذا كان الشكل الخارجي للأدب يتركب منها، فمن المعقول أن يزداد الاهتمام بها حرصاً على جودتها، وسلامتها من العيوب. كذلك يرى أن من الفصاحة خصائص متصلة بالتركيب، أو بالألفاظ

---

(١) المتنبي: الديوان، ج٢/١٤٠.

(٢) ابن مالك، بدر: المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني يوسف، مكتبة الآداب، مصر، د.ت، ص ٢٤٩- ٢٥٩.

المركبة، وذلك أن حسن التأليف هو المعتبر في الكلام، ولا يكتفي أن تكون الألفاظ فصيحة رائقة، بل لا بد من حسن تأليفها مع أخواتها، فإن اللفظ والمعنى إذا كانا رائقين، وألفا مع غيرهما من الألفاظ تأليفاً غير مرتبط، كان ذلك كالعقد الذي أفسده الناظم في نظمه له فجعل إلى جانب الفص خرزة، وإلى جانب اللؤلؤ صدفة، فقد أفسد نظامه، وكذلك لو كان في الصورة الإنسانية رأس شخص عند رجليه، أو رجلاه عند رأسه، أو يده من صدره، أو رجله من كتفه، لكانت هذه الصورة غير منتظمة التأليف، ولا مرتبطة الأعضاء، ولا متناسبة الشكل[1].

هذا قد تطرق النقاد المتقدمون إلى ما ذهب إليه ابن الأثير الحلبي من الاهتمام بالألفاظ وحسنها وبالمعاني وقربها. ويشير ابن الأثير الحلبي إلى أهمية التأليف والنظم كما أشار إليها من قبله عبد القاهر الجرجاني، وهذا يدل على ابن الأثير قد أفاد مما جاء به عبد القاهر في هذا المجال، وإذا اختل هذا النظم والتأليف والصياغة كانت الصورة الفنية والشعرية مشوهة، وخارجة عن المألوف، تماماً كصورة العقد الذي أفسد نظامه بوضع الأشياء غير المتناسقة مع بعضها، وكصورة الجسد الذي لو غير عضو مكان الآخر لظهرت الصورة موحشة غريبة لا تسر الناظرين وكما يقول عبد المطلب مصطفى "وهذا يدل على أن ابن الأثير الحلبي قد أخذ بنظرية عبد القاهر في النظم كما نجده يقدم لنا مفهوماً متطوراً لنظرية الوحدة الفنية في العمل الأدبي، وهو مفهوم تناوله المحدثون بالبحث والدراسة بما لا يخرج كثيراً عن كلامه"[2].

ويشير ابن الأثير الحلبي أيضاً إلى اللفظ والمعنى وضرورة ائتلافهما مع بعضهما ففي باب التمزيج، يقول: " باب التمزيج ويسمى بحسن الارتباط، ويسمى حسن الترتيب، ويسمى

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٣٠- ٣٩، وانظر، سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد الأدبي من القرن الخامس الهجري إلى العاشر الهجري، ج٢/ ١٠٣- ١٠٤.

(٢) مصطفى، عبد المطلب: اتجاهات النقد الأدبي، ص ١٠٠.

حسن النسق، وحقيقته ائتلاف الكلام بعضه ببعض حتى كأنه أفرغ في قالب واحد. وأكثر ما يوجد هذا النوع مستعملاً في كتاب الله تعالى الدال على الإعجاز وسمي الارتباط لأنه إذا جاءت الآية وعلم تأويل الارتباط بين الآيتين، وامتزج معناهما علم حسن الترتيب، فسمي حسن الارتباط لذلك"[1].

وهكذا تكون قضية اللفظ والمعنى قد تعاورها النقاد المتقدمون فمنهم من فصل وفضل اللفظ على المعنى، ومنهم من فضل المعنى على اللفظ ، ومنهم من ساوى بينهما حتى جاء عبد القاهر الجرجاني وأنهى الصراع حول هذه الثنائية بوضعه لنظرية النظم. وقد أفاد النقاد المتأخرون في القرنين السادس والسابع من آراء من سبقهم في هذا المجال، وبهذا تكون حلقة النقد متصلة، المتأخر يفيد من المتقدم، ويأخذ منه، ويزيد عليه ويتضح من خلال هذه القضية أنه لا انفصام بين اللفظ والمعنى، بل هما مترابطان ومتداخلان وممتزجان إلى درجة عالية في كل تعبير مقصود، وفي كل عمل شعري أو نثري وقد وجدت هذه القضية صدى لها في النقد الحديث تحت ما يسمى "بالشكل والمضمون للعمل الأدبي" فهي امتداد لقضية اللفظ والمعنى في النقد القديم.

---

(1) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج1/ 138.

السرقات الشعرية:

ولهذه القضية صلة بقضية اللفظ والمعنى، ولكن هذه القضية بدأت تأخذ أشكالها وأبعادها بعد ظهور الشعراء المحدثين، وتتبع النقاد لشعرهم بإظهار محاسنهم ومساوئهم، وأخذ عمن سبقهم من الشعراء المتقدمين وعاب هؤلاء النقاد الشعراء المحدثين بالسرقة، وبأنهم عالة على المتقدمين من الشعراء في كل شيء وإن ظهر من شعرهم بأنهم مجددون غير متبعين وقد أخذ النقاد في تتبع شعر المحدثين، وبيان ما للسابقين من فضل على اللاحقين منهم.

ومن الأمور التي دعت إلى موضوع السرقات محاولة النقاد تبين أصالة الشاعر وابتكاره، وابتداعه في فنه من حيث اللفظ، أو من حيث المعنى، ومدى تأثره بمن سبقه، ودرجة ذلك التأثر، وفي دراستهم للسرقات كانوا متأثرين إلى حد كبير بتصورهم لقضية اللفظ والمعنى، ومن هنا جعلوا السرقات قسمين: سرقات لفظية، وأخرى معنوية[١]. وقالوا: "بأن اتكال الشاعر على السرقة بلادة، وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار أوسط الحالات[٢].

وقد تطورت هذه القضية بتطور الزمن وبتطور النقد حتى أصبح هناك مؤلفات قائمة بذاتها تبحث في السرقات الشعرية، خاصة في القرن الرابع الهجري، فألفت كتب في سرقات أبي تمام والبحتري وفي سرقات المتنبي، وفي سرقات أبي نواس، وغيرها وقد وجد بعض النقاد المتقدمين في السرقات ذريعة لهم في الحط من شأن بعض الشعراء، والتقليل من قيمة شعرهم، وذلك بتتبع سرقاتهم، وأخذهم عمن سبقهم، كالحاتمي في رسالته الموضحة لسرقات

---

(١) مصطفى، عبد المطلب: اتجاهات النقد في القرنين السادس والسابع الهجريين، ص ١١٠.

(٢) سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص ٧١.

المتنبي[1]، والصاحب بن عباد في رسالته في سرقات المتنبي كذلك، وبيان سرقات أبي تمام والبحتري في موازنة الآمدي، وغيرها.

ويعد الجاحظ من أوائل النقاد في عرضهم، وتناولهم لمشكلة السرقات الشعرية، حيث نظر إليها بعين الناقد البصير، وما من شك أن من جاء من بعده من النقاد والبلاغيين، كابن طباطبا والمرزباني وأبي هلال، وابن رشيق، وعبد القاهر، والآمدي، والقاضي الجرجاني، والحاتمي، وابن وكيع، وابن الأثير استفادوا منه، واقتفوا أثره، ولكنهم أخذوا يتوسعون في بحث السرقات الشعرية، وينوعونها، ويفردون لها أبواباً، ويطلقون عليها ألقاباً عديدة، وغريبة، كالإغارة، والاختلاس والاجتلاب[2].

والجاحظ يقر بحقيقة السرق أخذ الشعراء المحدثين ممن سبقهم، ويكون أخذه هذا إما في اللفظ، أو في المعنى، ولم يسلم أحد من عملية السرق هذه، حيث يقول: "ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده، أو معه، وإن هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعله يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال أنه خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأول ، هذا إذا قرعوه به.. [3].

---

(1) انظر: الحاتمي: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٥م.

(2) عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٣٣٤.

(3) الجاحظ: الحيوان، ج٣/ ٣١١- ٣١٢.

وابن طباطبا يرى أن السرقة لا تكون في المعاني المشتركة بين الشعراء، ولكن إذا أخذها الشاعر فيجب عليه إبرازها بأحلى حلة، وكسوة، يقول: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه"[١].

وإلى هذا يذهب الآمدي أيضاً، حيث يقول: "والسرق لا يقع مما يشترك الناس فيه من المعاني، ويجري على ألسنتهم، كقول أبي تمام:

أَلَمْ تَمُتْ يَا شَقِيقَ النَّفْسِ مُذْ زَمَنٍ   فَقَالَ لِي: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرَمُهُ[٢]

أخذه أبو تمام من قول العتابي:

رَدَّتْ صَنَائِعهُ إِلَيْه حَيَاتَهُ   فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهَا مَنْشُورُ

ومثل هذا لا يقال فيه مسروق؛ لأنه قد جرى في عادات الناس، إذا مات الرجل من أهل الخير والفضل، وأثنى عليه بالجميل" أن يقولوا: ما مات من خلف مثل هذا الثناء، ومن ذكر بمثل هذا الذكر وذلك شائع في كل أمة، وفي كل لسان" [٣]. ويؤكد الآمدي أن باب السرقات لم ينج منه أحد من الشعراء، حيث يقول في معرض حديثه عن سرقات أبي تمام: "ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل –أبو تمام– يجعلون السرقات من كبير عيوبه؛ لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل [٤].

وأما المرزباني (ت ٣٨٤هـ) فإنه يلتمس العذر للشاعر في سرقته بشروط كزيادة، في إضاءة المعنى، أو يأتي بكلام أجزل وأقوى حيث يقول: "ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٧٦.

(٢) أبو تمام: الديوان، ج٢/٣٣٣.

(٣) الآمدي: الموازنة، ص ١٢٣.

(٤) المصدر نفسه: ص ١٣٨.

يزيد إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه"[(١)].

ويقسم أبو علي الحاتمي (ت ٣٨٨) السرقات الشعرية إلى أقسام عديدة ويضع مصطلحاً بعينه لكل من هذه الأقسام، ودراسته للسرقات لم تقتصر على شاعر معين، بل هي دراسة شاملة لجميع الشعراء حتى عصره وهذه المصطلحات هي:

١. الانتحال والاستلحاق: قال أبو علي: "أجمع العلماء بالشعراء، وأصحاب العربية أن امرئ القيس، أول من بكى الديار، ورثى الآثار، وإذا تصفحت شعره استدللت ببعضه على بطلان هذا الإجماع، كقوله:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لَعَلَّنَا   نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حَذَامِ[(٢)]

قال ابن الكلبي: "وإذا سئل علماء كلب عما وصف به ابن حذام الديار، أنشدوا أبياتاً من "قفا نبك" وذكروا أن امرأ القيس انتحلها فسارت له، وخمل ابن حذام" وحكى أبو عبيدة أن معظم الشعر الذي يرويه الناس لعنترة هو لهراش بن شداد، وإنما كان عنترة بمنزله، فقال يوماً وقد كرت الخيل: أحمل عنترة! فقال: وكيف يحمل؟ قال: أنت ابني، واستلحقه.. [(٣)].

٢. الأنحال: قدم حماد البصرة على بلال بن أبي بردة، فقال له بلال: ما أطرفتنا شيئاً: قال بلى، وأنشده القصيدة مطلعها:

وَجَحْفَلٍ كَبَهِيمِ اللَّيلِ مُنْتَجِعٍ   أَرْضَ العَدُوِّ بُبُؤُس بَعْدَ إِنْعَامِ[(٤)]

وذكر حماد أنها للحطيئة، فقال له بلال: ويحك! يمدح أبي الحطيئة بمثل هذا الشعر، ولا أعلم، وأنا أروي شعر الحطيئة كله! ولكن دعها تذهب في الناس [(١)].

---

(١) المرزباني: الموشح، ص ٣٨٨.

(٢) القيس، امرؤ: الديوان، ص١٦٢.

(٣) الحاتمي، أبو علي: حلية المحاضرة، ج٢/٢٩- ٣١.

(٤) الحطيئة: ديوان الحطيئة، رواية وشرح، ابن السكيت، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠١م، ص ١٤٥.

٣. الإغارة: وهو أن يسمع الشاعر المفلق، والفحل المتقدم الأبيات الرائعة، ندرت لشاعر في عصره، وباينت مذاهبه في أمثالها في شعره، ويكون بمذهب إلى ذلك الشاعر المغير أليق، وبكلامه أعلق، ويستنزل شاعرها عنها قسراً بفضل الإغارة، فتصير له [٢].

٤. تنازع الشاعرين في الشعر: في قول واحد منهما إن ذلك من قبله دون صاحبه [٣].

٥. المعاني العقم، وهي الأبكار المبتدعة [٤].

٦. المواردة: وهي إتقان الشاعرين في المعنى، والتوارد في اللفظ، بحيث لم يلق أحد منهما صاحبه ولا سمع بشعره [٥].

٧. المرافدة: وهو أن يرفد الشاعر شاعراً آخر من شعره يضمنها في قصيدته [٦].

٨. الاجتلاب والاستلحاق: وهو اجتلاب الشاعر البيت ليس له من غيره فيورده في شعره على طريق التمثيل به لا على طريق السرق له والحاتمي لا يرى هذا عيباً [٧].

٩. الاصطراف: وهو صرف الشاعر إلى أبياته، وقصيدته بيتاً، أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فيضيفها إلى نفسه، ويصرفها عن قائلها [٨].

١٠. الاهتدام: وهو من افتعال الهدم فكأنه هدم البيت من الشعر، تشبيهاً بهدم البيت من البناء [٩].

---

(١) الحاتمي: المصدر نفسه: ج٢/ ٣٥.

(٢) الحاتمي، أبو علي: حلية المحاضرة، ص ٣٩- ٤٠.

(٣) المصدر نفسه: ص ٤٢.

(٤) المصدر نفسه: ص ٤٣- ٤٤.

(٥) المصدر نفسه: ص ٤٥.

(٦) المصدر نفسه: ص٤٩- ٥٠.

(٧) المصدر نفسه: ص٥٨- ٦٠

(٨) المصدر نفسه: ص ٦٠-٦١.

(٩) المصدر نفسه: ص ٦٤.

١١. المجدود: وهو اشتهار الآخذ بالمعنى دون المأخوذ منه، وهذا الشعر يسمى الشعر المجدود لاشتهاره دون الأصل [١].

١٢. الاشتراك في اللفظ: وقد اعتبر قوم هذا سرقاً، وليس بسرق وإنما هي ألفاظ مشتركة محصورة يضطر إلى المواردة فيها، إذا اعتمد الشاعر القول في معناها [٢].

١٣. تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما [٣].

١٤. نقل المعنى إلى غيره، وهذا باب ينقل فيه المعنى وجهه الذي وجه إليه، واللفظ عن طريقه التي سلك به فيها إلى غيره وذلك صنعة راصة الكلام، وصاغة المعاني، وحذاق السراق إخفاء للسرق، والاحتذاء وتورية عن الإتباع والاقتفاء [٤].

١٥. تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير [٥].

١٦. من النظر والملاحظة: وهذه ضروب دقيقة قلما ترد المدارك، من الإشارة إلى المعنى، وإخفاء السر [٦].

١٧. كشف المعنى وإبرازه بزيادة منه تزيده نصاعه وبراعة [٧].

١٨. الالتقاط والتلفيق: وهي ترقيع الألفاظ وتلفيقها واجتذاب الكلام من أبيات حتى ينظم بيتاً [٨].

---

(١) الحاتمي، أبو علي: حلية المحاضرة: ج٢/ ٦٧.

(٢) المصدر نفسه: ص ٦٨- ٧١.

(٣) المصدر نفسه: ص ٧٣.

(٤) المصدر نفسه: ص٨٢-٨٣.

(٥) المصدر نفسه: ص ٨٣.

(٦) المصدر نفسه: ص٨٦.

(٧) المصدر نفسه: ص٩٠.

(٨) المصدر نفسه: ص ٩٠- ٩١.

١٩. في نظم المنثور: ومن الشعراء المطبوعين طائفة تخفي السرق، وتلبسه اعتماداً على منثور الكلام دون منظومة واستراقاً للألفاظ الموجزة، والفقر الشريفة، والمواعظ الواقعة، والخطب البارعة [١].

٢٠. في اتساع المعنى والشركة مما يشبه المأخوذ وليس بمأخوذ [٢].

وهكذا فقد قسم الحاتمي السرقات إلى أبواب، وفصل في كل باب ما يدل عليه وقد جاءت دراسته شاملة تقريباً لجميع أبواب السرقات، ولم تقتصر على شاعر بعينه، وقد استفاد من جاء بعد الحاتمي من تقسيماته وتفريعاته هذه عندما تكلموا في السرقات.

وأما القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) فيرى أن الاشتراك في المعاني المتداولة ليس بسرقة ولا عيب، يقول: "... فإذا اعتبرتها تصنفت لك صنفين: إما مشترك عام الشركة، لا ينفرد أحد منه بسهم لا يساهم عليه، ولا يختص بقسم لا ينازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر ومضاء السيف، بلادة الحمار، وجودة الغيث، ونحو ذلك مقرر في البداية، وهو مركب في النفوس تركيب الخلقة، وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر، واستعمل، فصار كالأول في الجلاء، والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ كما يشاهد في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد.. [٣]

ويلتمس القاضي الجرجاني للشعراء المحدثين الوقوع في مثل هذا الداء -السرقة- حيث يقر بأن السرقة داء قديم، يقول: "والسرق داء قديم، وعيب عتيق.. ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا، إما أن تكون

---

(١) الحاتمي، أبو علي: حلية المحاضرة: ج٢/ ص ٩٢- ٩٣..

(٢) المصدر نفسه: ص ٩٥- ٩٦.

(٣) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٨٣- ١٨٥.

تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها.... وحتى أجهد نفسه وأعمل فكرة وأتعب خاطرة، وذهنه في تحصيل معنى مبتدعاً، أو نظم بيتاً يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عن الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة"[١].

هذا نص صريح للقاضي الجرجاني بعدم الحكم على الشاعر بالسرقة خاصة إذا ما علمنا أن المتقدمين قد استنفذوا المعاني وسبقوا إليها، والشاعر المحدث يعني ويجهد نفسه حتى يتوصل لمعنى جديد، ولبيت فريد، ثم ما يلبث أن يجد نظيراً له أو مثله عند من تقدمه من الشعراء.

وأما ابن وكيع التنيسي[٢] (ت٣٩٣هـ) فإنه يقسم السرقات إلى قسمين: سرقات محمودة، وهي عشرة وجوه" تغفر ذنب سرقته وتدل على فطنته"[٣] وهي:

١- استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل.

٢- نقل اللفظ الرذل إلى الرحيب الجزل.

٣- نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه.

٤- عكس ما يصير بالعكس ثناءً بعد أن كان هجاء.

٥- استخراج معنى من معنى احتذي عليه، وإن خارق ما قصد به إليه.

---

(١) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢١٤- ٢١٥.

(٢) أبو محمد الحسن بن علي الضبي المعروف بابن وكيع التنيسي الشاعر المشهور، وهو شاعر بارع، وعلم جامع، وله ديوان شعر جيد، توفي سنة ٣٩٣هـ، بمدينة تنيس، ودفن في المقبرة الكبرى، انظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج٢/ ١٠٤- ١٠٧.

(٣) التنيسي، ابن وكيع: المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق: محمد يوسف نجم، د.ن، ١٩٨٤م، ص١٠.

٦- توليد كلام من كلام لفظهما مفترق، ومعناهما متفق: وهذا من أدل الأقسام على فطنة الشاعر؛ لأنه جرد لفظه من لفظ من أخذ منه، وهو في معناه متفق معنى.

٧- في توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات: وهذا باب وأقله وجوداً، وإنما قل وجوده؛ لأنه من أحق ما استعمل الشاعر فيه فطنته، وكد فيه فكرته.

٨- مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام، حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحق به؛ لأنه ابتدع، والثاني اتبع.

٩- مماثلة السارق المسروق منه في كلامه، بزيادة في المعنى ما هو من تمامه.

١٠- رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظة على لفظ من أخذ عنه[١].

والقسم الثاني: السرقات المذمومة، وهي عشرة وجوه أيضا:

١- نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير.

٢- نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل.

٣- نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه.

٤- عكس ما يصير بالعكس هجاء، بعد أن كان ثناء

٥- نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه.

٦- حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه.

٧- رجحان كلام المأخوذ عنه على كلام الآخذ منه.

٨- نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي.

٩- نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير أو إفساد.

١٠- أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معاً: هذا القسم أقبح أقسام السرقات وأدناها وأشنعها[٢].

---

(١) التنيسي، ابن وكيع: المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، ص١٠-٢١.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٢- ٣١.

وفي تقسيم ابن وكيع السابق للسرقات إلى محمودة، ومذمومة، وكل منهما عشرة وجوه، فالوجوه المذمومة هي عكس الوجوه المحمودة، وهي في تقسيمه السابق، وتفصيله للسرقات حتى يبين ما وقع فيه المتنبي من سرقات شعرية وأخذ ممن سبقه من الشعراء، وكتاب المنصف، قد وصفه ابن رشيق في العمدة حيث قال بأنه: بعيد عن الإنصاف وأما أبو هلال العسكري؛ فإنه يتناول السرقات، ويقسمها إلى قسمين، القسم الأول: في حسن الأخذ، والقسم الثاني: في قبح الأخذ، وكما يرى أن العسكري لم يطلق مصطلح السرقة هنا، بل استخدم مصطلح الأخذ، ومصطلح الأخذ يشير إلى إعادة استعمال مسبوق، أو قديم إشارة فقط، بينما السرق يلقي ظلالاً كثيفة وواسعة من الإدانة على الشاعر المتأخر(١).

وهو يرى في حسن الأخذ أن المعاني قد سُبق إليها، ولكن إذا استعملها الشاعر المتأخر فلا بأس شرط أن يبرزها في حلة جديدة، غير حلتها الأولى، وأبرزها في تركيب حسن وتأليف ونظم جيد. وكذلك يعد العسكري التوارد مرة في حسن الأخذ كما أباح ذلك لنفسه، ومرة يعده في قبح الأخذ، يقول: "والأخذ إن كان كذلك كان معيباً، وإن ادعى الآخر لم يسمع قول الأول، بل وقع لهذا كما وقع لذاك، فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله، والعيب لازم للآخر(٢). وتنبه العسكري إلى أثر البيئة في تناول المعنى الواحد وتشابه أشعارهم وذلك لأن خواطرهم تقع مقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة والسرقة لا تقع في المعنى المشترك العام الشركة وفي الألفاظ المتداولة، والمنقولة سواء أكانت مشهورة أم مبتذلة. أما

---

(١) أبو الشوارب، محمد: الخويسكي، زين: موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٣م، ص ٣٣.

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٢٥٠.

قبح الأخذ عنده فيقع في: أخذ المعنى بلفظه كله، وأخذ المعنى بجل لفظه، وعرض المعنى الجميل في معرض مستهجن[1].

ويربط محمد مصطفى هدارة بين مشكلة السرقات الشعرية والإطار الشعري الذي هو تعبير يتصل بعملية الإبداع، وأول وأهم شرط من شروطه، ويعني الاطلاع على آثار الشعراء السابقين، وهو مهم بالنسبة للعمل الفني[2]. ويربط كذلك السرقات بالإطار الثقافي في إنتاج الشعراء، بمعنى أن الشاعر خاضع لظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية، وظروف اللغة والعصر، ومن الطبيعي أن يتشابه إنتاج الشعراء ما دام إطارهم الثقافي يكاد أن يكون واحداً[3].

وأما ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) فيرى أن باب السرقات واسع جداً، ولا يسلم منه أحد من الشعراء، وهذا رأي سبقه إليه الآمدي والقاضي الجرجاني، والسرق عنده لا يقع في المعاني المشتركة والمتداولة على ألسنة الناس، والعامة في حياتهم وأمثالهم ومحاوراتهم وأحاديثهم، وأخذ المعنى بلفظه كاملاً كما هو يعد سرقة عنده، وتغير المعنى وإخفائه، أو قلبه ونقله من غرض لآخر يدل على مهارة وحذق الشاعر، وهذا عده العسكري من حسن الأخذ، ثم يأخذ ابن رشيق في تقسيم السرقة إلى أبواب متبعاً من سبقه من النقاد في هذا الباب، كما فعل الحاتمي مثلاً، فنرى عنده –ابن رشيق– باب الاصطراف، والاجتلاب والاستلحاق،

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين: ص ٢٤٩– ٢٥١، وانظر: بدوي، طبانة: أبو هلال العسكري، ومقاييسه النقدية والبلاغية، ص ١٨٠– ١٨٥، مشايخ،أمل: أبو هلال العسكري، ناقداً، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١م، ص ٤٦–٥٤.

(٢) هدارة، محمد، مصطفى: مشكلة السرقات الشعرية، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص ٢٨١.

(٣) المرجع نفسه: ص ٣٠٨..

والانتحال، والإغارة، والغصب، والمرافدة، والاهتدام، والنظر، والملاحظة، والمواردة، والالتقاط... [١].

وعرض عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) لقضية السرقات، ويقر بوجود السرقة حيث يقول: "أعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً، أو في صيغة تتعلق بالعبارة"[٢]. والسرقة عنده لا تقع في المعاني المشتركة العامة المتداولة أيضاً، حيث يقول: "فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً والسرقة والاستمداد والاستعانة... [٣].

لأن هذه المعاني المشتركة غير مختصة بزمن دون زمن، ومعروفة لدى الجميع، فيها لا يحصل التفاضل، والتفاوت والأخذ، وإنما يحصل التفاضل والتفاوت والأخذ والسبق والتقدم في المعاني التي تكون بنظر وروية واجتهاد، ومعاناة، فهو يقول: "وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر، وتدبر ويناله بطلب جهد واجتهاد، ولم يكن كالأول في حضوره إياه... بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر... وممتنعاً في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود، إن كان هذا شأنه، وههنا مكانه، وبهذا الشرط يكون إمكانه، فهو الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولية، وأن يجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد، وأن يُقضى بين القائلين فيه بالتفاضل، والتباين، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول، ونقص عنه، وترقى إلى غاية أبعد من غايته، أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته[٤].

---

(١) ابن رشيق: العمدة،ج٢/ ٢١٦- ٢١٧.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢١٤.

(٣) المصدر نفسه: ص ٣١٣- ٣١٤.

(٤) المصدر نفسه: ص ٣١٥.

وقد قسم عبد القاهر المعاني إلى قسمين: الأول، عقلي: تتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه[١]. والثاني: تخييلي الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي[٢].

ولا شك أن عبد القاهر نأى بمشكلة السرقات عن دائرة الاتهام، وتلفيق أخذ المعاني، وجعلها جزءاً من علم البلاغة، يتوصل عن طريقها إلى أسراره ومواطن جماله ودقائقه، وأصبحت بذلك مشكلة فنية خالصة[٣].

هذا هو تقسيم عبد القاهر للمعاني، وهو في الواقع قد فلسف تقسيم النقاد السابقين للمعاني إلى معنى عام مشترك، ومعنى خاص، فأطلق على القسم الأول "المعنى العقلي" وعلى القسم الثاني "المعنى التخييلي" وعلى هذا الأساس تنفى السرقة عن المعنى العقلي، ولا تكون إلا في المعنى التخييلي، وإن كان عبد القاهر سينفي السرقة عن هذا المعنى أيضاً[٤].

لقد وضع عبد القاهر الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات، يقول محمد مصطفى هدارة: "ونفى عنها كثيراً من الأحكام المضطربة، وجعلها نظرية نقدية يدرك عن طريقها الجمال الفني، بحيث لا تصير تتبعاً قائماً على التشابه، بل فكراً يستفيد بفكر، وتعبيراً تبدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر"[٥].

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة ، ص ٢٤١.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٤٥.

(٣) هدارة، محمد، مصطفى: مشكلة السرقات الشعرية، ص ٢٠٦.

(٤) هدارة، محمد مصطفى: الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، فصول عدد١، مجلد٦، ١٩٨٥م، ص ١٣٣.

(٥) المرجع نفسه: ص ١٣٤.

وأما أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) فإنه يقسم السرقات الشعرية، كما قسمها ابن وكيع التنيسي من قبله، فهو يرى أنها قسمين، الأول: السرقات المحمودة، وهي عشرة وجوه، والسرقات المذمومة وهي كذلك[١]:

ونأتي إلى ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) والذي قسم السرقات الشعرية وإلى أقسام عديدة، وتفنن في هذا التقسيم، فهو يقسمها إلى:

١- النسخ: وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه، مأخوذاً من نسخ الكتاب.

٢- السَّلخ: وهو أخذ بعض المعنى، مأخوذاً ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ.

٣- المسخ: وهو إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذاً ذلك من مسخ الآدميين قردة. هذه الأقسام الثلاث هي الرئيسية، ويضيف إليها قسمين آخرين هما:

٤- أخذ المعنى مع الزيادة عليه.

٥- عكس المعنى إلى ضده.

ويقول بأن هذين القسمين ليسا بنسخ، ولا سلخ، ولا مسخ[٢].

وليس في منهج ضياء الدين بن الأثير شيء جديد إلا هذا الحصر لأنواع السرقات، وتقسيمها هذا التقسيم الجامد الذي يضطره أحياناً للخروج إلى المحال[٣].

ثم يأخذ بإيراد التقسيمات لكل نوع، فالنسخ ضربان: الأول وقع الحافر على الحافر، والثاني: الذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ. والسلخ اثنا عشر ضرباً منها: أخذ المعنى واستخراج ما يشبهه منه، ولا يكون هو إياه، وهذا من أدق أنواع السرقات، وأخذ المعنى

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، ص ٢٦٤ وما بعدها.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٣/ ٢٢٢.

(٣) هدارة، محمد مصطفى: مشكلة السرقات الشعرية، ص ١٣٢.

مجرداً من اللفظ، وذلك مما يصعب جداً، ولا يكاد يأتي به إلا قليلاً، وأخذ المعنى ويسير من اللفظ، وذلك من أقبح السرقات، وأخذ المعنى وعكسه، وهذا حسن، وأخذ بعض المعنى، وأخذ المعنى والزيادة عليه بمعنى آخر، وأخذ المعنى فيعكس عبارة أحسن من العبارة الأولى، وهذا محمود يخرجه حسنه من باب السرقة، وأخذ المعنى وسبكه سبكاً موجزاً، وهذا أيضاً من أحسن السرقات؛ لأنه يدل على سعة الناظم في القول، وسعة باعه في البلاغة، وأن يكون المعنى عاماً فيجعل خاصاً، أو خاصاً فيجعل عاما، وزيادة البيان مع المساواة في المعنى، وذاك بأن يؤخذ المعنى فيضرب له مثال يوضحه، واتحاد الطريق واختلاف المقصد، ومثاله أن يسلك الشاعران طريقاً واحدة، فتخرج بهما إلى موردين، أو روضتين، وهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر[1].

وأما المسخ، فهو قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، والقسمة تقتضي أن يقرن إليه ضده، وهو قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة.

فالدارس لتقاسيم ابن الأثير السابقة للسرقات يجد أنه لم يخرج في معظمهما عن تقسيمات النقاد الذين سبقوه ومن هنا يعلق محمد مندور على هذه التقسيمات بقوله: "والناظر في تقاسيم ضياء الدين والأمثلة التي يوردها يحسن أنه لم يعن في شيء بتحقيق وجود السرق، أو عدم وجوده، وإنما كان همه الأول أن يفارق، ويظهر البراعة في التبويب ومنهج ابن الأثير في دراسة السرقات، منهج يقوم على التقاسيم، منهج تعليمي، منهج يخلط بين السرقات والموازنات حرصاً على كثرة الأبواب واستقصائها"[2].

---

(1) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٣/ ٣١- ٢٩٢.

(2) مندور، محمد: النقد المنهجي، ص ٢٧٢- ٢٧٤.

ويتناول ابن أبي الأصبع المصري قضية السرقات في أبواب عديدة في كتابيه "تحرير التحبير" و "بديع القرآن" ففي باب التغاير يقول: "التغاير وهو تضاد المذهبين إما في المعنى الواحد بحيث يمدح إنسان شيئاً ويذمه، أو يذم ما مدحه غيره، أو يفضل شيئاً على شيء، ثم يعود فيجعل المفضول فاضلاً أو يفعل ذلك مع غيره، فيجعل المفضول عند غيره فاضلاً، وبالعكس"[1].

ويضرب مثالاً على التغاير في تفضيل القلم على السيف، والمعتاد عكس ذلك، يقول البحتري[2]:

تَعْنُو لَهُ وُزَرَاءُ الْمُلْكِ رَاغِبَةً ... وَعَادَةُ السَّيْفِ أَنْ يَسْتَخْدِمَ الْقَلَمَا

وما سمعت في هذا المعنى مثل قول ابن الرومي[3]:

إِنْ يَخْدِمِ الْقَلَمَ السَّيْفُ الذِّي خَضَعَتْ ... لَهُ الرِّقَابُ وَدَانَتْ خَوْفَهُ الأُمَمُ

فَالْمَوْتُ وَالْمَوْتُ لاَ شَيءُ يُغَالِبهُ ... مَا زَالَ يُتَبَعُ مَا يَجْرِي بِهِ الْقَلَمُ

كَذَا قَضَى اللهُ لِلأَقْلاَمِ مُذْ بُرِيتْ ... أَنَّ السُّيُوفَ لَهَا مُذْ أُرْهِفَتْ خَدَمُ

وغايرة المتنبي، فقال على الطريق المألوف:

حَتَّى رَجَعْتُ وَأَقْلاَمِي قَوَائِلُ لِي ... الْمَجْدُ لِلسَّيْفِ لَيسَ الْمَجْدُ لِلْقَلَمِ

أُكْتُبْ بِهَا أَبَداً قَبْلَ الْكِتَابِ بِنَا ... فَإِنَّما نَحْنُ لِلأَسْيَافِ كَالْخَدَمِ[4]

ويعلق ابن أبي الأصبع على بيتي المتنبي، فيرى أنه قد قصر في المعاني وسبكها، وأنه قليل الابتكار لا يتوكأ إلا على المعاني المطروقة، ولا يرى فيها إلا تابعاً مقصراً، فهو أخذ هذا المعنى من قول أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنِ الْكُتُبِ ... فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَعِبِ[5]

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٢/ ٢٧٧، وبديع القرآن: ص ١٠٥.

(٢) البحتري: ديوان البحتري، ج٢/١٢٧، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

(٣) ابن الرومي: الديوان، ج٦/٢٢٩٤.

(٤) المتنبي: الديوان، ج٢/٢٦١.

(٥) أبو تمام: الديوان، ج١/٩٦.

فإن حاصل بيت المتنبي مأخوذ من هذا الصدر ليس في بيته زائد على ما في الصدر، سوى ما أخذه من ابن الرومي، وقصر وهو قوله في العجز: "فإنما نحن للأسياف كالخدم"[١].

وأما في باب الاشتراك فإنه يقسمه إلى قسمين: معنوي، ولفظي، وكل من هذين القسمين معيب، وغير معيب، وحسن فأما الاشتراك الحسن المعنوي، فهو اشتراك الشاعر في معنى واحد إذا شارك الأخير الأول اشتراكاً يوجبه له دون الأول، كسائر المعاني التي يتناولها الشعراء بعضهم من بعض[٢].

وأما الاشتراك اللفظي الذي ليس بمعيب مثل اشتراك الناس في مفردات الألفاظ، فإنها ليس أحد أحق بها من أحد، فلا يعد الاشتراك في الألفاظ المفردة سرقة، فإن تضمنت معنى من معاني النفس، أو معاني اللفظ عد تناولها سرقة ومثال الأول قول أبي نواس[٣]:

تَرَى الْعَيْنَ تَسْتَعْفِيكَ مِنْ لَمَعَانِهَا وَتَحْسِرُ حَتَّى مَا تُقِلُّ جُفُونَهَا

فلفظة الاستعفاء مشتركة بينه، وبين الأبيرد[٤]. في قوله يرثي أخاه أو ابنه:

وَقَدْ كُنْتُ أَسْتَعْفِي ألإِلَهَ إِذا اشْتَكَى مِنْ الأَجْرِ لِي فِيه وَإِنْ عَظُمَ ألأَجْرُ

فمثل هذا هو الاشتراك الحسن. ومن الاشتراك الحسن، اشتراك الشاعرين أو الشعراء في عمل شعر، وتسميه العرب التمليط، "وهو أخذ الشاعر نصف بيت لغيره يبتدئ به ثم يتمه من عنده" بحيث يصنع كل واحد منهما قسيماً[١].

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٢/ ٢٨٤- ٢٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ج٢/ ٣٤٠.

(٣) أبو نواس: ديوان أبي نواس، شرح وتحقيق: مجيد إطراد، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٣٢.

(٤) هو الأبيرد بن المعذر الرياحي من بني رياح من تميم، قيل اسمه (قرة) والأبيرد لقب له كان شاعراً مجيداً، انظر: حاكم الكريطي: معجم الشعراء الإسلاميين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٥م، ص١١.

وأما الاشتراك المعيب، كقول الأسود بن يعفر[٢] في صفة الفرس:

بِمُقَلِّصٍ عَبْلٍ جَهِيرٍ شَدُّهُ   قَيْدِ الأَوَابِدِ وَالْرِّهَانُ جَوَادُ

فلفظ "قيد الأوابد" مشترك بين الأسود وامرئ القيس في قوله: "قيد الأوابد هيكل" وهذا الضرب مما يعد سرقة لتضمن اللفظ معنى الإرداف، لا سيما والبيان في باب الوصف للفرس، وأما إذا نقل الشاعر اللفظ من غرض إلى غرض ومن فن إلى فن، فذلك اشتراك ليس بمعيب ولا بحسن حيث يقول: "والاشتراك الذي ليس بمعيب، ولا بحسن تناول الشاعر اللفظ المتضمن معنى من معاني البديع، بحيث ينقله من فن إلى فن، وذلك مثلاً أن يأتي المتكلم بلفظ "قيد الأوابد" في غير صفه الفرس[٣].

وفي باب الإيداع يعرفه ابن أبي الأصبع فيقول: "وهو أن يعمد الشاعر أو المتكلم إلى نصف بيت لغيره يودعه شعره سواء أكان صدراً أو عجزاً، وأما الناثر، فإن أتى في نثره بنصف بيت لغيره سمي إيداعاً وإن كان لنفسه سمي تفضيلاً"[٤].

وأما الاستعانة فهو أن يستعين الشاعر ببيت لغيره في شعره بعد أن يوطئ له توطئة لائقة به هنا، بحيث لا يبعد ما بينه، وبين أبياته، وخصوصاً أبيات التوطئة له، وقد شرط بعض النقاد التنبيه عليه، إن لم يكن البيت مشهورا، وبعضهم لم يشترط ذلك، وهو الصحيح، وأما الناثر فإن أتى في أثناء نثره ببيت لنفسه سمي ذلك تشهيراً، وإن كان البيت لغيره سمي استعانة[٥].

---

(١) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير: ج٢/ ٣٤٠- ٣٤١.

(٢) هو جاهلي من بني حارثة بن سلمى بن جندل بن نهشل بن دارم، ويكنى أبا الجراح، وكان أعمى، انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ج١/ ٢٦١.

(٣) ابن أبي الأصبع: المصدر نفسه، ج٢/٣٤١- ٣٤٢.

(٤) المصدر نفسه، ج٣/٣٨٠.

(٥) المصدر نفسه: ج٣/ ٣٨٣.

وفي باب المواردة يشير ابن أبي الأصبع إلى السرقات، حيث يقول: "وهي توارد الشاعرين المتعاصرين فإن كان أحدهم أقدم، أو طبقته أرفع، حكم له على صاحبه بالسبق، وقد رأيت من يجعل اتفاق الشاعرين من طبقتين مختلفتين في عصرين متباينين إذا تقارب ما بينهما بعض التقارب في الأمرين، أو في القوة والقدرة تواردا، فمثال الأول، قول امرئ القيس[١]:

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيّ مَطيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّـلِ

وقوله طرفه[٢]:

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَ مَطيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَلَّدِ

ومثال ما جاء في القسم الثاني قول ابن ميادة [٣]. عندما أنشد محمد بن زياد الأعرابي قوله:

وَنُوّارُهُ مَيلٌ إِلَى الشَّمْسِ ظَاهِرُ

فقال له محمد: أين يذهب بك؟ هذا للحطيئة فقال: ابن ميادة: الآن علمت أني شاعر حين وافقته [٤] فابن أبي الأصبع في باب المواردة لا يخرج عما جاء به النقاد المتقدمون في هذا الباب فإذا كان الشاعران متعاصرين حكم للأسبق زمناً والأرفع طبقة، وإذا كانا من عصرين متباعدين، واتفقا في معنى من المعاني، أو حتى في الألفاظ والمعاني سمي توارداً.

---

(١) القيس،امرؤ: الديوان، ص ٣١.

(٢) ابن العبد، طرفه: ديوان طرفه بن العبد، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنــون، البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٢٣.

(٣) هو الرماح بن يزيد: وميادة أمه ويكنى أبا شراحيل، وهو من بني مرة بن عوف بن سعد بــن ذبيــان، انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج٢/ ٧٧٥.

(٤) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/ ٤٠٠.

وفي حديثه في بابي الحل والعقد فإنه يقول: "الحل هو أن يعمد الكاتب إلى شعر ليحل منه عقد الوزن فيصيره منثوراً، وفي باب العقد يقول، وهو ضد الحل، لأنه عقد النثر شعراً ومن شرائطه أن يؤخذ المنثور بجملة لفظه، أو بمعظمه، فيزيد فيه، أو ينقص منه، أو يحرف بعض كَلماته ليدخل به في وزن من أوزان الشعر ومتى أخذ معنى المنثور دون لفظه كان ذلك نوعاً من أنواع السرقات بحسب الأخذ الذي يوجب استحقاق الأخذ للمأخوذ، ولا يسمى عقداً، إلا إذا أخذ المنثور برمته، وإن غير منه بطريق من الطرق التي قدمناها كان المبقى منه أكثر من المغير، بحيث يعرف من البقية صورة الجميع"[1].

ويشترط أبي الأصبع في باب العقد أن يأخذ الشاعر الكلام المنثور بلفظه كله أو معظمه ثم يغير فيه بزيادة أو نقصان بحيث يدخله إلى الوزن الشعري، وإذا أخذ الشاعر المعنى دون اللفظ فإنه يدخل في باب السرقات، فإذا أراد الشاعر أن يأخذ فليأخذ الكلام المنثور برمته، لفظاً ومعنى، ولكن يتصرف فيه حسبما يقتضيه المقام والمقال، ويخضعه للوزن الشعري.

وأما حسن الاتباع، فهو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي وجب للمتأخر استحقاق معنى المتقدم إما باختصار لفظه، أو قصر وزنه، أو عذوبة قافيته، وتمكنها أو تتميم لنقصه، أو تكميل لتمامه، أو تحليته بحلية من البديع يحسن بمثلها النظم، ويوجب الاستحقاق، كقول جاهلي في جمل له:

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير. ج٣/ ٤٣٩- ٤٤٢.

وَعُودٍ قَلِيلِ الذَّنْبِ عَاوَدْتُ ضَرْبَهُ   إِذَا هَاجَ شُوْقِي مِنْ مَعَاهِدِهَا ذِكْرُ
وَقُلْتُ لَهُ دَلْفَاءُ وَيحكَ سَبَّبَتْ   لَكَ الضَرْبَ فَاصْبِرْ، إِنَّ عَادَتَكَ الصَّبْرُ

فأحسن ابن المعتز اتباعه في هذا المعنى، حيث قال يصف خيله:

وَخَيلٍ طَوَاهَا القَوْرُ حَتَّى كَأَنَّهَا   أَنَابِيبُ سُمْرٍ مِنْ قَنَا الْخَطِّ ذُبَّلُ
صَبَبْنَا عَلَيها ظَالِمِينَ سِيَاطَنَا   فَغَادَرَتْ بِنَا أَيدٍ سِرَاعٍ وَأَرْجُلُ[١]

فإن ابن المعتز عمد إلى معنى هذين البيتين المتقدمين فعمله في صدر بيته الثاني[٢].

فابن أبي الأصبع في باب حسن الاتباع يجيز الشاعر الأخذ والاتباع في المعاني المخترعة، ولكنه يضع شروطاً لكي يستحق الشاعر هذا المعنى كما استحق للمتقدم منها: اللفظ المختصر الوجيز، وقصر الوزن، وعذوبة القافية، وتمكنها والتتميم للنقص، وتكميل المعنى، أو استخدام البديع الذي يضفي رونقاً وجمالاً على النظم، هذه الشروط إذا توفرت للشاعر المتأخر فإنه يستحق المعنى حتى وإن سبق إلى هذا المعنى ممن تقدمه من الشعراء وكما يرى يلاحظ فإنها شروط ومعايير تتصل بالشكل، وبالتحسين اللفظي والموسيقي للشعر.

ويقسم ابن أبي الأصبع التوليد إلى ضربين من الألفاظ ومن المعاني فالذي من الألفاظ على ضربين أيضاً، توليد المتكلم من لفظه، ولفظ غيره، وتوليده من لفظ نفسه. والأول: هو أن يزوج المتكلم كلمة من لفظه إلى كلمة من غيره، فيتولد بينهما كلام يناقض غرض صاحب الكلمة الأجنبية، وذلك في الألفاظ المفردة دون المؤتلفة، ومن التوليد، توليد بديع من بديع، كقول أبي تمام:

لَها مَنْظَرٌ قَيْدُ النَّوَاظِرِ لَمْ يَزَلْ   يَرُوحُ وَيَغْدُو فِي خُفَارَتِهِ الْحُبُّ[٣]

---

(١) ابن المعتز: ديوان ابن المعتز، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ١٩٩٧م، ص٣٠٧.

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير: ج٣/٤٧٥- ٤٧٦، وبديع القرآن:ص ٢٠١.

(٣) أبو تمام: الديوان، ج١/١٤٠.

فإنه ولد قوله: "قيد النواظر" من قول امرئ القيس: "قيد الأوابد" لأن هذه اللفظة التي هي "قيد" انتقلت بإضافتها من الطرد إلى النسيب، فكأن النسيب تولد من الطرد، وتناول اللفظة المفردة لا يعد سرقة كتناول هذه اللفظة[١].

وكأن ابن أبي الأصبع يريد أن يقول إن نقل اللفظة من غرض إلى غرض آخر من الشعراء ينفي عنها صفة السرقة، كما حصل للفظة "قيد" التي انتقلت من الطرد إلى النسيب.

وأما توليد المعاني فهو أن يزوج المتكلم معنى من معاني البديع بمعنى فيه، فيتولد بينهما فن مدمج في فن كقول ابن أبي الأصبع:

شَفِيعِي عِنْدَ الْغِيدِ مُسْوَدُّ وَفْرتِي   إِذَا مَا غَدَا غَيْرِي وشَافِعُهُ الْوَفْرُ

فإني لما زوجت التجنيس بالمبالغة تولد بينهما تفضيل الشباب على المال، فالتجنيس في قولي "وفرتي والوفر" والمبالغة تسميتي الشباب شفيعاً، والوفر شافعاً، وتفضيل الشباب جاء مدمجاً في الغزل؛ لأن البيت بمعناه الذي قصد التغزل[٢].

ويقدم ابن أبي الأصبع نصائح، أو شروط لمَنْ أراد أن يأخذ من الآخر، حيث يقول: "فإذا نثرت منظوماً فغير قوافي شعره إلى قوافي سجعه، وإذا أخذت معنى بيت من بيت فتجنب الألفاظ جملتها ما استطعت أو معظمها، وغير الوزن والقافية، وزود في معناه، وأنقص من لفظه، واحترس مما طعن عليه به لتكون أملك له من قائله"[٣].

---

(١) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير: ج٣/ ٤٩٤- ٤٩٧، وبديع القرآن: ص ٢٠٧.

(٢) المصدر نفسه: ج٣/ ٤٩٧.

(٣) المصدر نفسه: ج٣/ ٤١٦.

وفي باب النوادر يرى ابن أبي الأصبع أن من الإغراب أن يعمد الشاعر إلى معنى متداول ليس بغريب في بابه فيغرب فيه بزيادة لم تقع لغيره ليصير بها ذلك المعنى المعروف غريباً طريفاً، وينفرد به دون كل من نطق بذلك المعنى[١].

وهكذا تعرض ابن أبي الأصبع، المصري للسرقات الشعرية في أبواب الاشتراك والموارد، وحسن الاتباع والتوليد، والحل والعقد والتغاير، والإيداع، والاستعانة وغيرها في مواضع متفرقة مستفيداً ممن سبقه من النقاد المتقدمين في عرض موضوعات السرقات، فهو كما يقول محمد مصطفى هدارة: "لا يعدو في كتابه "تحرير التحبير" أن يكون مردوداً للطريقة البلاغية التقليدية التي انتهت إليها دراسة السرقات. فهو يجعل لكل نوع من السرقات باباً يشرحه فيه ويضرب له الأمثلة"[٢].

وأما ابن الأثير الحلبي فإنه يتناول السرقات في أربعة أبواب هي: باب سلامة الابتداع من الاتباع، وفية يقول: " أن يبتدع الشاعر معنى لم يسبق إليه ولم يتبع فيه، وهو من باب المشاركة في المعاني، واعتبر العلماء المعاني العقم التي لم يقلدها اللاحقون من المحاسن"[٣].

وباب حسن الإتباع: "وهو أن يأتي المتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه، ويجيد فيه، إما باختصار لطيف، أو زيادة مليحة تكسبه نوعاً من المحاسن كقول جرير[٤]:

إِذَا غَضِبَتْ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمْ غِضَابَا

أخذه أبو نواس، وزاد عليه حسناً، فقال:

ولَيسَ عَلَى اللهِ بِمُسْتَنْكَرٍ أَنْ يَجْمَعَ الْعَالَمَ فِي وَاحِدِ[٥]

---

(١) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير: ج٣/٥٠٨.

(٢) هدارة، محمد مصطفى: مشكلة السرقات الشعرية، ص ١٣٨.

(٣) الحلبي، ابن الأثير:جوهر الكنز، ج١/ ١٤٢.

(٤) جرير: ديوان جرير، شرح وتحقيق: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٠م، ص ١٠٠.

(٥) أبو نواس: الديوان، ص ٣٦٣، وانظر: الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/ ص ١٤٣.

وباب الحل والعقد: وهو أن يأخذ الناظم لفظاً منثوراً فينظمه أو شعراً فينثره كقول عبد الله بن الزبير لما قتل أخوه مصعب: "إنّ التسليم والسلو لحزماء الرجال، وإن الجزع والهلع لربات الحجال "فأخذه أبو تمام، فقال:

خُلِقْنَا رِجَالاً للتَّصَبُّرِ وَالأَسَى وَتِلْكَ الْغَوَانِي لِلْبُكا وَالْمَآتِمِ[1]

وباب التضمين، وهو قسمان، معيب، وغير معيب فالمعيب هو التضمين العروضي الذي لا تعلق له بالبديع، وهو أن يكون البيت الأول لا يفهم معناه إلا بإيراد الثاني، وغير المعيب معناه: أن يضمن الشاعر شعره، أو الناثر نثره كلامه كلام غيره ليكون للكلام طلاوة وحلاوة بالتضمين، لا سيما إذا كان التضمين آية من القرآن الكريم، أو فقرة من الحديث النبوي بشرط أن لا ينقص أن يزيد في الآية أو الحديث[2].

فالتضمين في رأيه يزيد الشعر والنثر حلاوة وطلاوة أي هو من المحسنات التي يكتسب بها الشعر أو النثر جمالاً وبهاءً، ولكن خير التضمين وأفضله عند ابن الأثير الحلبي ما كان آية من القرآن الكريم، أو فقرة من الحديث النبوي الشريف.

---

(١) ابو تمام: الديوان، ج٢/١٣٥، وانظر: الحلبي، ابن الأثير:جوهر الكنز: ج١/ ١٧٦.

(٢) الحلبي، ابن الأثير : المصدر نفسه ، ج١ ٢٢٩- ٢٣٠.

الفصل الثاني

المباحث البلاغية

١-التشبيه

٢-المجاز

٣-الاستعارة

٤-الكناية

٥-البديع

٦-الجناس

٧-السجع

٨-الترصيع

٩-التصريع

١٠- الطباق

١١- المقابلة

١٢- المبالغة

١٣- الغلو والإغراق.

١٤- المذهب الكلامي .

التشبيه:

التشبيه لغة هو الشَّبْه والشَّبَهُ والشبيه: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء:ماثله وفي المثل من أشبه أباه فما ظلم. وأشبه الرجل أمه: وذلك إذا عجز وضعف، عن ابن الأعرابي، وأنشد:

أصْبَحَ فِيهِ شَبَهٌ مِنْ أُمِّهِ   مِنْ عِظَمِ الرَّأسِ وَمِنْ خُرْطُمِّهِ

وأشبه فلاناً، وشابهته، واشتبه علي، وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منها صاحبه وفي التنزيل: مشتبهاً وغير متشابه. وشبهه إياه وشبهه به مثله والمشتبهات من الأمور: المُشكلات والمتشابهات: المتماثلات وتشبه فلان بكذا والتشبيه : التمثيل .

وأمور مشتبهه ومشبِّهه: مشكلة يشبه بعضها بعضاً وبينهم أشباه: أي أشياء يتشابهون بها وشبه عليه: خلط عليه الأمر حتى اشتبه بغير وفيه مشابه من فلان، أي أشباه[1].

من التعريفات السابقة يتضح أن جميعها يدور حول مفهوم أو شيء واحد، أن التشبيه عبارة عن شيئين يشبه أحدهما الآخر، أو يماثله في صفة من الصفات بمعنى أن شيئين اشتركا في صفة معينة، ويجمعها أمر مشترك بينهما وهذا التعريف اللغوي للتشبيه يلتقي مع المفهوم الاصطلاحي له.

وقد تعاورت أقلام النقاد المتقدمين التشبيه حيث تناولته بالعناية والدراسة، بحيث أصبح التشبيه عنصراً أساسياً من عناصر العملية الإبداعية، وركناً أساسياً من أركانها، وأصبح معياراً يقاس به قدرة الأديب المبدع، ومقياساً للمفاضلة بين الأدباء، ومن هنا جاء الاهتمام به، والتركيز عليه عند النقاد المتقدمين، وكذلك النقاد المحدثين.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة "شبه".

تطالعنا أول إشارات لفن التشبيه عند الجاحظ خاصة في كتابه "الحيوان" ولكن هذه كانت مجرد إشارات، أو تعليقات من الجاحظ على بعض النماذج الشعرية التي يعرضها في مؤلفاته ومن تعليقه على هذه النماذج صراحة حيناً، وضمناً أحياناً يتضح أنه كان على علم بأركان التشبيه، ومواضع حسنه وقبحه، وقيمته البلاغية في دلالتها على المعنى[1].

وقد أشار الجاحظ إلى استحسان البلاغيين لتشبيه شيئين بشيئين، يقول: "وقالوا لم نر في التشبيه كقوله حين شبه شيئين بشيئين في حالتين مختلفين في بيت قوله:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِها العُنَّابُ والْحَشَفُ الْبالِي[2]

ويقول عبد العزيز عتيق: "وفي حديثه -الجاحظ- عن التشبيه نراه قد التفت إلى المستحسن والمستقبح من أجناس المشبه به التي تشيع في الشعر العربي، والتي يبدو وكأن الشعراء قد تواضعوا عليها، وكذلك التفت إلى وجه الشبه، ولزوم كونه أقوى في المشبه به منه في المشبه"[3].

وأما ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) فإنه يتناول التشبيه من خلال كتابه "تأويل مشكل القرآن" فيقول: "وأصل التشابه: أن يشبه اللفظ اللفظ في الظاهر، والمعنيان مختلفان قال الله تعالى في وصف ثمر الجنة "وأتوا به متشابهاً"[4]،أي متفق المناظر، مختلف الطعوم وقال تعالى:"تشابهت قلوبهم"[5] أي يشبه بعضها بعضاً في الكفر والقسوة ومنه يقال: اشتبه علي الأمر، إذا أشبه غيره فلم تكد تفرق بينهما وشبهت علي: إذا لبست الحق بالباطل، ومنه قيل لأصحاب المخاريق: أصحاب الشبه؛ لأنهم يشبهون الباطل بالحق ثم يقال لكل ما غمض ودق: متشابه،

---

(١) عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٣٤١.

(٢) القيس: امرؤ، الديوان، ص ١٤٥، وانظر: الجاحظ: الحيوان، ج٣/٥٣.

(٣) عتيق، عبد العزيز: المرجع نفسه، ص ٣٤١.

(٤) سورة البقرة: آية ٢٥.

(٥) سورة البقرة: آية ١١٨.

متشابه، وإن لم تقع الحيرة فيه من جهة الشبه بغيره، ألا ترى أنه قد قيل للحروف المقطعة في أوائل السور: متشابه وليس الشك فيها والوقوف عندها لمشاكلتها غيرها والتباسها بها"(١).

فالتشبيه عند ابن قتيبه يدل على تشابه الألفاظ في ظاهرها، ولكن معنى هذه الألفاظ مختلف مطبقاً هذا المفهوم على الآيات القرآنية المتفقة مع المعنى الذي رآه للتشبيه.

وأما المبرد (ت٢٨٥هـ) فيقول: "واعلم أن للتشبيه حداً؛ لأن الأشياء تشابه من وجوه، وتباين من وجوه، فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع، فإذا شبه الوجه بالشمس والقمر فإنما يراد به الضياء والرونق، ولا يراد به العظم والإحراق، والعرب تشبه النساء ببيض النعام، تريد نقاءه ورقة لونه والعرب تشبه المرأة بالشمس والقمر والغصن والكثيب والغزال والبقرة الوحشية، والسحابة البيضاء والدرة والبيضة، وإنما تقصد من كل شيء إلى شيء"(٢).

فالمبرد يقر بأنَ التشبيه هو علاقة تربط بين الأشياء من حيث التشابه والاتفاق، والتباين فهذه علاقة قائمة بين طرفي التشبيه، ولكن المهم في هذا التشابه بين الأشياء اتفاقاً، أو تبايناً عند المبرد هو النظر إلى التشبيه من أين وقع، وجاء، أي بالنظر إلى وجه الشبه؛ وهو العلاقة التي تربط بين طرفي التشبيه أو الأشياء المتشابه.

ثم يقسم المبرد التشبيه إلى أربعة أقسام، حيث يقول: "والعرب تشبه على أربعة أضرب: فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه متقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير، ولا

---

(١) ابن قتيبة: تأويل مشكلة القرآن، شرحه، السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، ط٣، ١٩٨١م، ص١٠١، ١٠٢.

(٢) المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ج٢/٥٧، ٥٨، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.

يقوم بنفسه وهو أخشن الكلام"[١].فمن التشبيه المفرط قولهم للسخي: هو كالبحر، وللشجاع، هو كالأسد[٢].

ويشير المبرد هنا إلى التشبيه البعيد الذي يكون بحاجة إلى تفسير وتأويل، ويحتاج إلى إعمال الذهن، وتحفيز المتلقي على البحث عن العلاقة بين أطراف هذه التشبيه.

والتشبيه عند المبرد مقياس للشعر الحسن والجيد، حيث يقول: "وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن فيه ما أصاب به الحقيقة، ونبه به فيه بفطنته على ما يخفى عن غيره، وساقه برصف قوي واختصار قريب"[٣].

هنا إشارة من المبرد إلى أن أحسن الشعر ما كان مقارباً في التشبيه إلى عمود الشعر وأركانه التي كان النقاد المتقدمون يقارنون ويفضلون بعض الشعراء على بعض، فمن كان ملتزماً منهم، أو قريباً من عمود الشعر، حكم له بالسبق والأفضلية، وهذه الأركان هي: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[٤].

والتشبيه الأحسن عند المبرد هو ما كان واضحاً مظهراً الحقيقة للأشياء، المحكم الصياغة والأسلوب الدال على الاختصار، حيث يشير إلى أن من وظائف التشبيه الاختصار يقول: "والعرب تختصر في التشبيه، وربما أومأت به إيماءً"[٥] فوظيفة التشبيه عند العرب

---

(١) المبرد: الكامل ج٢/١٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ج٢/ ١٠٤.

(٣) المصدر نفسه: ج١/٢٥٠.

(٤) المرزوقي: مقدمة الحماسة، ص٩.

(٥) المبرد: المصدر نفسه: ج٢/١١٥.

القدماء التوكيد والمبالغة والتوضيح والإيجاز، ومعنى ذلك كما يقول مصطفى ناصف معقباً على كلام المبرد السابق: "أن الطريقة المألوفة عندهم ألا يخرجوا الوجوه المشتركة إلى الوجود، لكن هذا الاختصار لا يمكن أن يعد وظيفة أو فائدة، وإنما هو أسلوب في الصياغة"(١).

واهتم ابن طباطبا بالتشبيه لأنه ينقل صوراً حية للحياة العربية، التي تبدو غريبة على الشاعر المحدث ابن المدينة وينقله الحديث عن علاقة التشبيه بالحياة والبيئة العربية إلى الحديث عن التشبيه كأداة هامة من أدوات الشاعر التعبيرية(٢).

فالتشبيه كأداة تعبيرية مرتبطة بالبيئة يستخدمها ويوظفها للتعبير عن حاجاته وتطلعاته، وينقل معاناته ورغباته؛ لأن التشبيه يجسد مشاعر الإنسان نحو بيئته بما تحمل من مظاهر تدل على حالات الإنسان المختلفة، وتقرب إلى ذهنه مشاهد تعبر عن مشاعره، وأحاسيسه، وما يعرض في الحياة(٣).

ويبين قيمة التشبيه من حيث التطابق بين المشبه والمشبه به، فكلما كان التطابق تاماً كان التشبيه واقعاً موقعه ويقوم ابن طباطبا بتقسيم التشبيه وفق المدارك الحسية من حيث البصر والسمع، كما يلي:

١- تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطؤ أو سرعة ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان، أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه وحسن الشعر به(٤).

---

(١) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م، ص ٦٠.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر: ص ٤٨- ٤٩.

(٣) درابسة، محمود: ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، المركز العربي للنشر، إربد، ١٩٩٤م، ص ٦٥.

(٤) ابن طباطبا: المصدر نفسه، ص ١٧.

٢- تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، كقول امرئ القيس:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً   لَدَى وَكْرِها العُنَّابُ والْحَشَفُ الْبالِي[١]

٣- تشبيه الشيء بالشيء لوناً وصورة، كقول حميد بن ثور:

فَغَادَرْن مُسْوَدَّ الرَّمَادِ كَأَنَّهُ   حَصَى إِثْمدٍ بَيْنَ الصَّلاءِ سَحِيقُ[٢]

٤- وأما تشبيه الشيء بالشيء صورة ولوناً وحركة وهيئة، كقول ذي الرمة:

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الدَّمعُ يَنْسَكِبُ   كَأَنَّهُ مِنْ كُلَىً مَفْرِيّةٍ سَرِبُ
وَفْرَاءَ غَرْفِيَّةٍ أَثْأَى خَوارِزَهَا   مُشَلْشَلٌ ضَيَّعَتهُ بَيْنَهَا الْكُتَبُ[٣]

٥- تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة، كقول الأعشى:

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا   تَمْشِي الْهُوينَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحِلُ
كَأَنَّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيتِ جَارَتِهَا   مَرُّ السَّحابةِ لاَ رَيْثٌ وَلاَ عَجَلُ [٤]

وأما تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة، فكتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر، وتشبيه الشجاع بالأسد، وتشبيه الجميل الباهر الحسن الرواء بالشمس[٥]، وهذا التشبيه الذي أطلق عليه المبرد اسم التشبيه المفرط. ومن هنا نرى عناية ابن طباطبا بتقسيم التشبيهات إلى أضرب عديدة تجدها مشتقة ومأخوذة من البيئة التي يعيشها الشاعر، لما للبيئة من أثر بين واضح في إنتاج الشعر، والعلاقة والرابطة تكون أقوى وأمتن، والصدق أوضح وأبين في

---

(١) القيس، امرؤ: الديوان، ص ١٤٥، وانظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٨، وانظر: ابن المعتز، البديع، ص ٦٩، والباقلاني؛ إعجاز القرآن، ص١١٨.

(٢) ابن ثور، حميد: الديوان، ص ٣٤.

(٣) ذو الرمة: ديوان ذي الرمة، ج١/٩-١١، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ١٩٧١م.

وفراء: الواسعة التامة، غرفية: مدبوغة بالغرف، أثأى: أفسدها، مشلشل: متتابع القطر، الكتب: الخرز.
انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة "وفر"، ومادة "غرف" و مادة :"ثأي" ومادة "شلل" ومادة "كتب".

(٤) الأعشى: ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م، ص١٤٤.

(٥) ابن طباطبا: المصدر نفسه: ص ٢٢.

التشبيه، إذا اجتمع بين طرفي التشبيه، المشبه والمشبه به معنيان أو أكثر من الصفات التي ذكرها ابن طباطبا عند تقسيمه للتشبيهات.

وأما قدامة بن جعفر فإنه ينظر إلى التشبيه كما نظر إليه ابن طباطبا من حيث الاهتمام بالجانب الشكلي للتشبيه، وهو مدى التطابق أو جمع الصفات ما بين المشبه والمشبه به، يقول: "إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البته اتحدا فصار الاثنان واحداً، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[١].

وأما الرماني فيعرف التشبيه بقوله: "هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس، أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول، أو النفس، وأما القول، فنحو قولك: زيد شديد كالأسد فالكاف عقدت المشبه به بالمشبه، وأما العقد في النفس، فالاعتقاد لمعنى القول. وأما التشبيه الحسي فكماءين وذهبين يقوم أحدهما مقام الآخر ونحوه. وأما التشبيه النفسي، فنحو تشبيه قوة زيد بقوة عمرو. فالقوة لا تشاهد، ولكنها تعلم سادة مسد أخرى فتشبه"[٢].

---

(١) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص ١٠٩.

(٢) الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٨١.

فالرماني يقسم التشبيه إلى حسي وعقلي، والرابط العقد بين المشبه والمشبه به هو أداة التشبيه، فالتشبيه إنما هو عملية استبدال لصنعة جامعة تتولى أدوات التشبيه هذا الاستبدال، وتكون أداة للجمع بين المشبه والمشبه به[١].

ثم يقسم الرماني التشبيه إلى أقسام عديدة منها: تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما، كتشبيه الجوهر بالجوهر، وتشبيه السواد بالسواد. وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما مشترك بينهما، كتشبيه الشدة بالموت، والبيان بالسحر الحلال. والتشبيه البليغ وعنده هو إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف[٢]. فغاية التشبيه البليغ هو الإيضاح والتبيين، وبه يتفاضل الشعراء وأجود وأفضل أنواع التشبيه، وهو يظهر فيه البيان والوضوح ما كان على وجوه هي:

١- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع على الحاسة، كتشبيه المعدوم بالغائب.

٢- إخراج ما لم تجربه عادة إلى ما جرت به، كتشبيه البعث بعد الموت بالاستيقاظ بعد النوم.

٣- إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، كتشبيه إعادة الأجسام بإعادة الكتاب.

٤- إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة، كتشبيه ضياء السراج بضياء النهار[٣].

وأما أبو هلال العسكري فإن مفهومه للتشبيه لا يبعد كثيراً عن مفهوم الرماني – السابق الذكر – إن لم يكن هو عينه، فيعرف التشبيه بقوله: "التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه، أو لم ينب. وقد جاء في الشعر، وفي

---

(١) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، دار الطليعة، أسيوط، د.ت، ص ١٤٦.

(٢) الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ص ٨١.

(٣) المصدر نفسه: ص ٨١.

سائر الكلام بغير أداة التشبيه، وذلك في قولك: "زيد شديد كالأسد، فهذا القول الصواب في العرف، وداخل محمود في المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على الحقيقة"[١].

ويصح التشبيه الشيء بالشيء جملة وإن شابهه من وجه واحد كقولك: "وجهك مثل الشمس، ومثل البدر" وإن لم يكن مثلهما في ضيائهما وعلوهما، ولا عظمهما، وإنما شبهه بها لمعنى يجمعها وإياه وهو الحسن. وعلى هذه قوله تعالى: "وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام"[٢] وإنما شبه المراكب بالجبال من جهة عظمها لا من جهة صلابتها، ورسوخها ورزانتها، ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكن هو "[٣].

يقول شفيع السيد: "بأن المعنى البلاغي للتشبيه له دلالتان اثنتان، إحداهما للمقارنة، والأخرى للوصف غير المباشر، والدلالة الثانية ناتجة عن الأولى ومرتبطة بها، فعندما نشبه شيئاً بشيء إنما نعقد بينهما نوعاً من المقارنة في الظاهر، وهي مقارنة لا تعني تفضيل أحدهما على الآخر، وإنما هي وصف أحدهما بما اتصف به الآخر، فقوله تعالى: "وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام" يبدو فيه المقارنة بين السفن التي تمخر في عباب البحر، وبين الجبال، والمقارنة هنا لا تعني المفاضلة، ولكنها تعني وصف السفن بما وصف به الجبال من الضخامة، وهو وصف لم يصرح به في الكلام، وهذا هو معنى الدلالة الثانية للتشبيه، أي الوصف غير المباشر[٤].

ويقسم أبو هلال التشبيه إلى ثلاثة أوجه هي الأوجه نفسها[٥] التي عرضها الرماني في رسالته، وأجود التشبيه وأبلغه عند أبي هلال أيضاً[١] ما ذكره الرماني في رسالته، ويعلق

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٢٦١.

(٢) سورة الرحمن: آية ٢٤.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٢٦١- ٢٦٢.

(٤) السيد، شفيع: التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ١٨.

(٥) العسكري، أبو هلال: المصدر نفسه: ص ٢٦٢.

رجاء عيد منتقداً تقسيمات أبي هلال هذه، حيث يقول: "وكل هذه التعقيدات لا تتصل بجوهر الإدراك الفني للتشبيه على هذا المنحنى الذي أراده العسكري، والذي حصره في هذه الوجوه الأربعة، ونحن نرى أن وراء هذه التشبيهات شيئاً أكثر من مجرد إخراج ما لا تقع عليه الحاسة، فمثلاً في تشبيه " وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً "[٢]، نجد أن الصورة أكثر امتلاءً، وليس كل عطاء في هذه الصورة التشبيهية "بطلان التوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة"[٣]. وليس من مهمة التشبيه إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة، فإن ذلك تبسيط لأية قيمة فنية نتلمسها داخل الصورة التشبيهية، ولا يمكن أن يكون المقصود بالصورة التشبيهية في قوله تعالى: "وجنة عرضها السموات والأرض"[٤] إخراج ما لا يعرف بالبديهية إلى ما يعرف بها؛ لأن عرض السموات والأرض ليس أمراً بديهياً، ولكن الآية تثير آفاق واسعة من الخيال في النفس في تصورها لهذه الجنة، وأما أن يكون الجامع بينهما العظم والفائدة في التشويق إلى الجنة"[٥]. كما يقول العسكري فذلك تقييد لا معنى له[٦].... وأما "الطريقة المسلوكة كما يقول العسكري في التشبيه، والنهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين، فتشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف[٧]...

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين: ص ٢٦٢- ٢٦٤.

(٢) سورة النور: آية ٣٩.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين: ص ٢٦٢.

(٤) سورة آل عمران: آية ١٣٣.

(٥) العسكري، أبو هلال: المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(٦) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ١٤٧.

(٧) العسكري، أبو هلال: المصدر نفسه، ص ٢٦٥.

وهكذا يربط العسكري ومن سبقه من النقاد التشبيهات بما ورد في التراث، وذلك من خلال رصد أكبر قدر من هذه التشبيهات المأثورة عند العرب، وكأنما يرون فيها نماذج تحتذى من قبل الشعراء والكتَّاب، وهذه التشبيهات التي أوردها العسكري هي وليدة البيئة العربية القديمة بظروفها وتجارب الشعراء فيها(١).

ويعلق شفيع السيد على نص العسكري السابق بقوله: "وكلما كان التشبيه جديداً مبتكراً كان أشد تأثيراً في النفس، وإثارة للوجدان، وأدل على أصالة الشاعر، أو الكاتب، وإنه يعبر عن إحساسه الخاص، ويصدر عن رؤيته المتفردة، على حين التشبيهات المطروقة تستجيب لها النفس استجابة فاترة لكثرة سماعها لها، وهي من جهة أخرى تنبئ عن ضعف الملكة المبدعة عند الشاعر، وانطفاء جذوة إحساسه، ولذا يلتمس العون من مخزونه الذهني، ويلجأ إلى التراث"(٢).

وفائدة التشبيه عند العسكري بأنه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولذا فقد جاء به جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد ورد في كلام القدماء ما يدل على مكانته وعلو فضله وشرفه، وموقعه المتميز في البلاغة(٣).

وأما ابن رشيق فقد حد التشبيه بقوله: "هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه كقولهم: "فلان كالبحر وكالليث" إنما يريدون: كالبحر سماحة وعلماً، وكالليث شجاعة وقدماً، وليس يريدون ملوحة البحر وزعوقته، ولا شتامة الليث وزهومته"(٤).

---

(١) السيد، شفيع: التعبير البياني، ص ٢٦٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٦.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص٢٦٥.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ج١/٢٨٩.

فابن رشيق في حده ومفهومه للتشبيه لا يخرج ولا يذهب بعيداً عن التعريفات السابقة للتشبيه، وهي تعريفات تقوم على ربط العلاقة بين الشيئين لكن هذه العلاقة أو الرابطة التي تقوم على المشابهة والمماثلة من جهة واحدة أي في صفة واحدة أو عدة صفات لكنها ليست مطابقة تامة وإلا لكان الشيء إذا طابق الشيء الآخر مطابقة تامة هو نفسه.

ويذهب ابن رشيق كما ذهب الرماني من قبله إلى أن الفائدة من التشبيه، والإتيان به في الكلام هي الإيضاح والتبيين، والتقريب ما بين الطرفين المشبهين، حيث يقول: "والتشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد[١].

ويؤكد فكرته من أن الفائدة والغاية من التشبيه إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه له، وهو يحصر هذه الفائدة الإيضاح والتبيين وتقريب المشبه من فهم المتلقي في عملية التشبيه في المدح والذم، وذلك إذا أردت أن تمدح شيئاً وتعلي من قيمته ومكانته، أو تذمه بالحط من قيمته، ومنزلته، فيجب أن يكون المشبه قريباً من نفس المتلقي، بحيث يفهمه المتلقي بمجرد سماعه، يقول: "وسبيل التشبيه إذا كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه له، أن تشبه الأدون بالأعلى، إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون إذا أردت ذمه، فتقول: تراب كالمسك، وحصى كالياقوت، وإذا أردت الذم قلت: مسك كالسك أو التراب، وياقوت كالزجاج، أو كالحصى؛ لأن المراد في التشبيه ما قدمته من تقريب الصفة وإفهام السامع"[٢].

ويرفض مصطفى ناصف هذه الفائدة المتعلقة بالتشبيه والمشبه من إلحاق الأذى بالأعلى، أو الحط من الأعلى إلى الأدنى، وإلحاق الناقص بالزائد، فيقول: "ليست المسألة في

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ج١/٢٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ج١/٢٩٢.

التشبيه أن المشبه أقل أو أدنى، أو أضعف من المشبه به؛ لأن وجه الشبه لا تعلق له بأوصاف فضلاً على أن تكون كثيرة، أو عالية، أو عظيمة، وفي مزج الأقل بالأكثر، والأدنى بالأعلى، أو الأوهى بالأقوى لا يعطى الأشياء قيمة فنية ففي الفن تخلع الأشياء عن أنفسها هذه الطبقية المقحمة، وحين تقبل على الشعر ننسى الدنو والعلو، والعظم والقوة ولم يكن إلحاق الناقص بالزائد والأدنى بالأعلى إلا تعبيراً عن مقاصد الشعر إلى تمجيد العظماء، وتزيين المستقبح، وكل أولئك أصبح غرضاً قديماً لا علاقة له بنظرية الشعر"(١).

ويقول ابن رشيق بأن الأصل في التشبيه مع دخول أدواته كالكاف، أو مثل، أو كأن، وما شاكلها، وتشبيه شيء بشيء في بيت واحد إلى أن جاء امرؤ القيس وشبه شيئين بشيئين في بيت واحد، وهو قوله :

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِها العُنَّابُ والْحَشَفُ الْبالِي(٢)

وأما ابن سنان فإنه كذلك لا يخرج من مفهومه للتشبيه عمن سبقه من النقاد، حيث يقول في حده التشبيه "وهو أن يقال أحد الشيئين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات، ولم يجوز أن يكون أحد الشيئين مثل الآخر من جميع الوجوه، حتى لا يعقل بينهما تغاير البته؛ لأن هذا لو جاز لكان أحد الشيئين هو الآخر بعينه، وذلك محال، وإنما الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته، ومعانيه، وبالضد حتى يكون رديء التشبيه ما قل شبهه بالمشبه به. وقد يكون التشبيه بحروفه، كالكاف، وكأن وما يجري مجراها وقد يكون

---

(١) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ص ٥٩-٦٠.

(٢) القيس، امرؤ: الديوان، ص ١٤٥، وانظر: ابن رشيق: العمدة، ج١/ ٢٩٣.

بغير حرف على ظاهر المعنى، ويستحسن ذلك لما فيه من الإيجاز والأصل في حسن التشبيه أن يمثل الغائب الخفي الذي يعتاد بالظاهر المحسوس"(١).

فابن سنان كابن رشيق في أن التشبيه يكون باستخدام أدواته، وقد يكون بغير أداة مستخدمة فيه، وهو مستحسن عند ابن سنان لما فيه من إيجاز، وفائدة التشبيه عنده أيضاً الإيضاح والتبيين فالتشبيه الحسن ما أخرج الأغمض إلى الأظهر، ما أظهر الغائب الخفي بصورة المحسوس الظاهر،

لقد نظر ابن سنان إلى التشبيه داخل إطار الوضوح والتحديد، وإذا كان التشبيه يحتاج إلى إثارة خيالية، كان في رأي البلاغيين تشبيه يحتاج إلى تأويل، ويحاولون تقريبه ذهنياً، فأحسن التشبيه عندهم ما كان ظاهراً واضحاً"(٢).

تناول عبد القاهر الجرجاني التشبيه بدراسة وافية تعتمد على الشواهد القرآنية والشعرية، مفصلاً أقسامه، ومبيناً أضربه، وفائدته، وذلك في نظريته للبيان في كتابه: "أسرار البلاغة" حيث استطاع أن ينتقل بالبلاغة العربية نقلة نوعية تعتمد على التحليل والتأويل بعد أن كانت نظرة من تقدمه من البلاغيين نظرة شكلية تنظر إلى أن التشبيه الحسن والجيد، هو الذي يجمع أكثر الصفات ما بين طرفيه، وأن الغاية من التشبيه الإيضاح، وإخراج الخفي الغامض إلى الظاهر المحسوس، بينما أتى عبد القاهر ليقول بأن "التشبيه والتمثيل والاستعارة هي أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور

---

(١) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٣٧.

(٢) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ١٥١.

عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها، ولا يقنع طالب التحقيق أن يقتصر فيها على أمثلة تذكر، ونظائر تعد.... [1].

فالتشبيه والتمثيل والاستعارة هي التي تعد في النقد الحديث مكونات الصورة الشعرية والفنية أشار عبد القاهر إلى أهميتها في النص الأدبي، ومعظم المحاسن في الكلام متفرع منها، وإليها ترجع في الحسن، وهي التي تدور عليها المعاني، وتستعين بها.

فالنقاد المحدثون تناولوا بالدرس التشبيه والاستعارة والكناية تحت مصطلح الصورة حيث تحدث أحمد الشايب عنها أثناء حديثه عن الفرق بين الشعر والنثر، حين فرق بين الصورة الخيالية في الشعر والنثر، يقول: "أما الصورة الخيالية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والمطابقة وحسن التعليل، فإنها تكون في الشعر أشد قوة وأروع جمالاً، وهي في النثر أميل إلى الإيضاح والإيجاز ثم التأثير أيضاً، لذلك كانت الكناية، والاستعارة أكثر وروداً في النظم، وكان التشبيه أكثر دوراناً في النثر، وهذا الفرق يقوم على أن وظيفة الشعر التأثير، وبعث الانفعال ووظيفة النثر الإفادة وتغذية الروح، فاحتاج الشعر إلى هذه الصور الخيالية القوية، لتكون وسيلته الصالحة، واعتمد عليها النثر حين تفيده في الدقة والوضوح"[2].

ويعد التشبيه والاستعارة والكناية مكونات أساسية للصورة الشعرية في الأدب الحديث، حيث درسها النقاد المحدثون تحت اسم الصورة الشعرية، حيث يرى بعض النقاد في مصطلح الصورة تسهيلاً للدارسين يجنبهم مشكلة التنويع والتقسيم التي يوجهها الدارس للبلاغة العربية القديمة الملتزم بظواهرها الأسلوبية ما بين تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، وأقسامها،

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٦.

(٢) الشايب، أحمد: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٢، ٢٠٠٣م، ص ٦٨.

وعلاقاتها، حيث يسهل عليه دراستها تحت مصلح واحد الصورة الشعرية[1]. بدلاً من أن يبدد جهده في البحث عن نوع أو شكل التعبير هل هو تشبيه أو كناية، أو استعارة؟ وإنما يصرف جهده لاستخراج ما في هذه الصور الشعرية من جمال ومعنى ناظراً إلى مكوناتها الرئيسة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية وغيرها من خلال ورودها في النص، وما تضفيه من مسحة جمالية في لفظتها ومعناها وما تثيره في نفس المتلقي من لذة عند قراءتها وتحليلها ويقول عبد القاهر: "والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستغني فيه الإفهام والأذهان لا الأسماع والآذان"[2]. ومعنى ذلك أن مجال التشبيه إنما هو عقد صلة بين أمرين، وإدراك هذه الصلة من شأن العقل. فالجمال والقبح ينشأان من وثاقة الصلة بين الأمرين، أو وهن هذه الصلة، وكلما اشتدت الوثاقة كان حظ التشبيه من الجمال وافراً، وكلما وهنت الصلة ضعف ذلك الحظ أو انمحى في التشبيه"[3] ويجعل عبد القاهر التشبيه على ضربين: أحدهما : أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة أمرين لا يحتاج فيه أي تأول، كتشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، وكالتشبيه من جهة اللون، أو من جهة الصورة واللون، أو من جهة الهيئة، ويدخل في الهيئة حال الحركات في أجسامها، كتشبيه الذاهب في الاستقامة بالسهم السديد، وكذلك كل تشبيه يجمع بين شيئين مما يدخل تحت الحواس، كتشبيه بعض الأصوات ببعض، وكتشبيه الفواكه الحلوة بالعسل، وكتشبيه اللين الناعم بالخز... فالشبه في هذه كله بين لا يجري فيه التأول، ولا يفتقر إليه في تحصيله، وأي

---

(١) السيد، شفيع: التعبير البياني، ص ١٧٨.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢١.

(٣) بدوي، أحمد: عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ١٨٩.

تأويل يجري في مشابهة الخد للورد في الحمرة، وأنت تراها ها هنا كما تراها هناك وكذلك تعلم الشجاعة في الأسد كما تراها في الرجل"[1].

والثاني: أن يكون التشبيه محصلاً بضرب من التأول، وذلك كقولك: " هذه حجة كالشمس في الظهور، فذلك تشبيه لا يتم لك إلا بتأول، وذلك أن تقول حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام ألا يكون دونها حجاب، مما يحول بين العين ورؤيتها والشبهة نظير الحجاب فيما يدرك بالعقول؛ لأنها تمنع القلب من رؤية ما هي شبهة فيه، كما يمنع الحجاب العين أن ترى ما هو ورائه، ولذلك توصف الشبهة بأنها اعترضت دون الذي يروم القلب إدراكه، فإذا ارتفعت الشبهة وحصل العلم بمعنى الكلام الذي هو الحجة على الحكم، قيل هذا ظاهر كالشمس؛ أي ليس هاهنا ما يمنع من العلم به، وليس ثمة مساغ للتوقف والشك فيه، وأن المنكر له، إما مدخول في عقله أو مسرف في العناد، كما أن الشمس الطالعة لا يشك فيها ذو بصر، ولا ينكرها إلا من لا عذر له في إنكاره، وهكذا احتجت في تحصيل الشبه بين الحجة والشمس إلى مثل هذا التأول[2].

.ويرى عبد القاهر أن التشبيه ليس مجرد عقد مشابهة لونية، أو حسية بين شيئين، فقط، فإنه يظن أن مجرد التباعد بين المشبه والمشبه به يكفي للدلالة على براعة التشبيه، أي أن مهارة الشاعر تكون في التماس روابط بين الأشياء المتباعدة المبعثرة المتنافرة ليقيم من خلالها توليداً ذهنياً[3]، حيث يقول عبد القاهر: "وهكذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب... وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح... إنك ترى بها الشيئين مثلين

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٨٠-٨١.

(٢) المصدر نفسه: ص ٨٢-٨٣.

(٣) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ١٥٣.

متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وخلال الروض، وهكذا تتثال عليك إذا فصّلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله:

وَلاَ زَوَرْدِيَّةٌ تَزْهو بِزُرْقَتِهَا ... بَيْنَ الرِّيَاضِ عَلَى حُمْرِ اليَوَاقِيتِ
كَأَنَّهَا فَوْقَ قَامَاتٍ ضَعُفْنَ بِهَا ... أَوَائِلُ النَّارِ فِي أَطْرَافِ كِبْرِيتِ[١]

ويعقب عبد العزيز حمودة على قول عبد القاهر السابق بقوله: "إن ما يقوله الجرجاني عن وظيفة التشبيه في الجمع بين شيئين متباينين مختلفين، وأنه كلما كان التباعد بين المشبه والمشبه به أكبر، ووجه الاختلاف أبين كان ذلك أعجب إلى النفوس أطرب، هذا لا يحتاج إلى تعليم خاصة أن يختم شرحه بصورة شعرية تجسد مقصده أبلغ تجسيد في الجمع بين متباينين ابتعدت المسافة بينهما إلى أقصى درجات الابتعاد وهما أزهار النرجس يانعة فوق أعناقها، ورؤوس الكبريت مشتعلة فوق أعوادها إن أزهار النرجس في الواقع الحسي لا علاقة لها بأعواد الكبريت، وما حققه ابن المعتز هنا أنه أقام علاقة لم تكن قائمة[٢]. لقد أصبح مجرد التأليف بين المتباين هو قمة البراعة الفنية[٣].

ويحد السكاكي التشبيه بقوله: "لا يخفى عليك أن التشبيه مستدع طرفين: مشبهاً ومشبهاً به، واشتراكا بينهما من وجه، وافتراقاً من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة، ويختلفا في الصفة، أو بالعكس، فالأول كالإنسانين، إذا اختلفا صفة طولاً وقصراً، والثاني كالطويلين إذا اختلفا حقيقة: إنسانا وفرساً"[٤].

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١١٦-١١٨.

(٢) حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٧٢، ٢٠٠١م، ص ٤٠٠.

(٣) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ١٩٣.

(٤) السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٣٢.

في تعريفه السابق يذهب إلى ما ذهب إليه من سبقه بأن التشبيه له طرفان هما: المشبه والمشبه،، ووجه الشبه، حيث يوجد اشتركا في صفة معينة بينهما، وافتراق واختلاف من جهة ووجه آخر، أي أنهما ليسا متطابقين، وإلا لكان الشيء هو نفسه ثم يتحدث عن طرفي التشبيه المشبه والمشبه به فإما أن يكونا حسيين أي مستندين إلى الحس، وأما أن يكونا مستندين إلى العقل كالعلم إذا شبه بالحياة وإما أن يكون المشبه معقولاً والمشبه به محسوساً[١].

ويتحدث عن أسباب قرب التشبيه وهذه الأسباب عائدة إلى وجه الشبه أو إلى المشبه به، فمنها أن يكون وجهه أمراً واحداً، كالسواد في قولك: "هندي كالفحم" أو أن يكون المشبه به مناسب للمشبه كتشبيهك الجرة الصغيرة بالكوز، أو أن يكون المشبه به غالب الحضور في خزانة الصور بجهة من الجهات كتشبيهك الوجه الجميل بالبدر[٢].

هذه الأسباب ترجع قبول التشبيه إلى الإيضاح، والمناسبة بين المشبه والمشبه به وقربهما من بعضهما في الشبه، وتعود إلى ما هو متداول ومعروف من الصور المتداولة والمعروفة عند العرب .

ويقول بأن من التشبيه ما هو بعيد وغريب ويورد أسباباً لبعد التشبيه وغرابته، وهي كذلك أسباب تتعلق بوجه الشبه والمشبه والمشبه به والعلاقة بينهما، فيكون التشبيه غريباً وبعيداً عندما يكون وجه الشبه أموراً كثيرة كما في تشبيه سقط النار بعين الديك، أو أن يكون المشبه به بعيد التشبيه عن المشبه، كالخنفساء عن الإنسان قبل تشبيه أحدهما بالآخر أو أن يكون المشبه به نادر الحضور في الذهن لكونه شيئاً وهمياً كقول الشاعر

"ومسنونة زرق كأنياب الغول"

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم: ص ٣٣٢-٣٣.

(٢) المصدر نفسه : ص ٣٥١.

أو مركباً خيالياً، كقوله:

وَكَأَنَّ مَحْمَرَ الشَّقِيقِ إذْ تَصوبُ أوْ تَصْعَدُ   أعْلامُ يَاقُوتٍ نُشِرَ عَلَى رِمَاحٍ مِنْ زَبَرْجَد

أو مركباً عقلياً، كقوله تعالى: "إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاء فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّىَ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ"[1]. وكلما كان التركيب خيالياً أو عقلياً من أمور أكثر، كان حاله في البعد، والغرابة أقوى[2].

فأسباب غرابة التشبيه وبعده هي العكس تماماً لأسباب قرب التشبيه، فوجه الشبه عندما يكون منتزعاً من أمور متعددة، والبعد في العلاقة بين طرفي التشبيه، وكون المشبه به نادر الحضور في الذهن وهذا يعود إلى أنه شيء وهمي -تشبيه وهمي- أو مركب خيالي، أو مركب عقلي، وهذا مما لم تألفه العرب في أقولها وتشبيهاتها، وبالتالي أصبح هذا التشبيه بعيداً وغريباً.

ويقسم السكاكي التشبيه إلى مراتب ثمانية حسب أركانه الأربعة: المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه هي:

١- ذكر أركانه الأربعة: وهي المشبه والمشبه به وكلمة التشبيه ووجه الشبه، كقولك: زيد كالأسد في الشجاعة ولا قوة لهذه المرتبة.

٢- ترك المشبه، كقولك: كالأسد في الشجاعة، وهي كالأولى في عدم القوة.

٣- ترك كلمة التشبيه، كقولك: زيد أسد في الشجاعة، وفيها نوع قوة.

٤- ترك المشبه وكلمة التشبيه، كقولك: أسد في الشجاعة في موضع الخبر عن زيد، وهي كالثالثة في القوة.

---

(١) سورة يونس: آية ٢٤.

(٢) السكاكي: مفتاح العلوم: ص ٣٥٢.

٥- ترك وجه التشبيه، كقولك: زيد كالأسد وهي أيضاً قوية لعموم وجه التشبيه.

٦- ترك المشبه ووجه الشبه، كقولك: كالأسد في موضع الخبر عن زيد، وحكمها كحكم الخامسة.

٧- ترك كلمة التشبيه ووجه الشبه، كقولك: زيد أسد وهي أقوى الكل.

٨- إفراد المشبه في الذكر، كقولك: أسد في الخبر عن زيد، وهي كالسابقة[١].

يلاحظ بأن السكاكي شغل نفسه بهذه التقسيمات العددية دون الالتفات إلى فاعلية التشبيه في السياق، ومن ثم في النص، ويقول رجاء عيد: "إن التشبيه ليس مجرد عقد مقارنات، وتقسيمات، فلذلك فإن قيمة التشبيه يكتسبها لا من طرفيه فقط، ولا من الشبه القائم بينهما، بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعي الإحساس الشعوري المنبعث خلال الموقف التعبيري[٢]. إن التشبيه يؤدي متصلاً بغيره سابقه ولاحقه دوراً فنياً في العمل الفني بأكمله، وألا ننزع التشبيه من نصه، بل ننظر إليه حسب سياقه. إن قدرة الصورة التشبيهية تتجاوز حدود المقارنة والاعتماد على أن أداة التشبيه كافية لإقامة تشابك بين ما قبلها وما بعدها[٣].

وأما ضياء الدين بن الأثير فإنه يذهب إلى أن التشبيه والتمثيل بمعنى واحد، لا فرق بينهما، يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال مثلته به"[٤] ويقسم التشبيه إلى مظهر ومضمر[٥]، ويقسم التشبيه أيضاً إلى تشبيه مفرد بمفرد، وتشبيه مركب بمركب، وتشبيه مفرد

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٥٣- ٣٥٥.

(٢) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ١٦٨.

(٣) المرجع نفسه: ص ١٨٣- ١٨٤.

(٤) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج١١٥/٢.

(٥) المصدر نفسه: ص ج١١٥/٢- ١١٩.

بمركب، وتشبيه مركب بمفرد، والمقصود بالمفرد تشبيه شيء واحد بشيء واحد، والمركب تشبيه شيئين اثنين بشيئين اثنين[١].

وتصل هذه التشبيهات المركبة إلى تشبيه ثلاثة بثلاثة، وأربعة بأربعة، وخمسة بخمسة أشياء ونظرة البلاغيين إلى التشبيه يلاحظ منها تغليب الجانب العقلي، أو الاهتمام بفكرة الوشي والتزيين والذي يتحقق عندهم إذا ما تعددت التشبيهات[٢].

وفي فائدة التشبيه يربط ضياء الدين الخيال بالمشبه به إذا يقول: "وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه ألا ترى أنك إذ شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً يدعو إلى الترغيب فيها. وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير منها"[٣].

فضياء الدين وضع يده على أهمية الخيال، أو الصورة التخييلية ودورها وأثرها على المتلقي فالخيال الشعري يستطيع أن يوحد، وأن يركب بين الأشياء، ويحدث في أثناء ذلك تداخل حركي في الصورة التشبيهية، إذا كانت هي الوسيلة الفنية شريطة أن تذوب في سياق الفواصل التي تكون ما بين المشبه والمشبه به[٤].

---

(١) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر: ج٢/١٢٨- ١٢٩.

(٢) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ١٤٤.

(٣) ابن الأثير ضياء الدين: المصدر نفسه ، ج٢/ ١٢٣.

(٤) عيد، رجاء: المرجع نفسه، ص ١٤٣.

أي أن كل عطاء للصورة التشبيهية إنما هو ترغيب أو تنفير أو تأكيد ذلك الترغيب، أو هذا التنفير إن عطاء التشبيه مرتبط ببنية تركيب القصيدة، وما تفجره من أحاسيس ثرية وعديدة تتجاوز، وتتعدى الترغيب والترهيب[1].

وأما ابن ظافر الأزدي (ت٦٢٣هـ) فقد ألف كتابه "غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات" وأهداه للملك الأفضل، ففن التشبيه عالي المقام صعب المرام، ولا يستطيع أحد أن يأتي بمثله في أشعاره، إلا من كان على علم ودراية عالية بهذا الفن، وعلى قدر عالٍ من الثقافة، يقول: "فوجد فن التشبيه بين الأشعار عالي القدر، نابه الذكر، لا يمكن كل الناس سلوك جادته، ولا يقدر إلا اليسير منهم على إجادته، حتى استهوله أكثر الشعراء واستصعبه، وأبى بعضهم أن يجهد بأن يروض مصعبه، وقالوا: إذا قال الشاعر "كأن" فقد ظهر فضله أو جهله، ولم يجد أحداً من المؤلفين، ولا مصنفاً من المصنفين اشتغل بتمييز ذهبه عن مدره، ولا خاض في بحاره لاستخراج درره، ولا انتقى خلاصة من خبثه، ولا فصل جده عن عبثه، فاختار هذا الموضوع من أكثر من خمس عشرة ألف ورقة، وجمع فيه جملاً من غرائب أبياته، ومعجزات آياته، ليكون أنساً للمجلس الأسمى.. واختصره غاية الاختصار، واقتصر فيه على المحاسن أشد الاقتصار"[2]. إذن، فالكتاب يحتوي على مختارات من التشهبيهات قام المؤلف باختيارها من أكثر خمس عشر ألف ورقة. مختاراً الأبيات الغريبة الحسنة من التشبيهات، واقتصر فيها على ما يستحسن من الأشعار والأبيات، وقد وضح الأزدي منهجه الذي يقوم على الاختيار، والاختصار والإيجاز، وذلك لأن الكتاب مقدم إلى الملك الأفضل في وقت كان فيه الجهاد ضد الصليبيين، ومحاصرة المسلمين لمدينة عكا.

---

(١) عيد، رجاء: في البلاغة العربية: ص ١٥٩.

(٢) الأزدي، علي بن ظافر: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق، محمد زغلول سلام، مصطفى الجويني، دار المعارف، مصر د.ت، مقدمة الكتاب، ص ٧.

فالكتاب حشد للنماذج في أبواب معينة، مع اهتمام خاص بتشبيهات الأندلسيين والكتاب جهد نقدي، إذ يحمل في ثناياه حقيقة العلاقة بين الذوق العام في العصر، وبين الصور التي تتمتع بالغرابة[١]. تناول الأزدي في الكتاب التشبيهات النادرة الغريبة، وهو المعيار الذي اعتمده في انتقاء مختاراته. وعد التشبيه من أصعب الفنون، ولا يمكن لأي إنسان أن يسبر غوره دون دراية بالشعر. وهو يطلب ممن يخوض غماره أن يعرف الجديد النادر دون المألوف، حتى يتمكن من جمع التشبيهات النادرة، وركز على التشبيه النادر، وجعله محور الكتاب، وإن جعل أداة التشبيه علامة على قدرة الشاعر في سلوك جادة هذا اللون من البيان العربي، لأنه تدل على قدرته على استحضار التشبيه المناسب[٢].

وكتابه عبارة عن مختارات شعرية لعديد من الشعراء خاصة من المعاصرين له من شعراء مصر والشام والعراق والأندلس، حيث يعرض فيه للتشبيهات التي قيلت في مختلف الأغراض التي لها مساس واتصال مباشر بحياة الناس، وهو تشبيهات وصور ترصد النواحي الجمالية في الكون والحياة. كالحديث عن الأجرام السماوية، ومظاهر الطبيعة من أنهار وثمار ونبات، وكذلك تناول التشبيه في الخمريات، وفي الغزل. لقد أسرت الطبيعة بمظاهرها الخلابة الشعراء في ذلك العصر، خاصة في البيئة الأندلسية، فتغنى الشعراء بجمال الطبيعة وسحرها، فسلبت ألبابهم وعقولهم، فصوروها في شعرهم، ومن هنا وجد في كتاب غرائب التنبيهات تركيز على الطبيعة ومظاهرها، كوصف الأنهار والغدران، والثمار والنبات، والأزهار بأنواعها المختلفة، كقول ابن خفاجة:

لله نَهْرٌ سالَ في بَطْحاءِ ... أَشْهَى وُروداً مِنْ لَمَى الْحَسْنَاءِ

وَغَدتْ تَحُفُّ به الغُصُونُ كَأَنَّها ... هُدْبٌ تَحُفُّ بِمُقْلةٍ زرقَاءِ[٣]

---

(١) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي، ص ٥٨٩.

(٢) درابسة، محمود: ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، ص ١٤٢- ١٤٣.

(٣) ابن خفاجة: ديوان، ابن خفاجة، دار صادر، بيروت، دار بيروت للطباعة، ١٩٦١م، ص ١١، وانظر: الأزدي، ابن ظافر: غرائب التنبيهات، ص٦٧.

ويقول ابن سناء الملك في تشبيه الأزهار:

وجُلّنار علـــــى غُصُـــون وكلُّ غُصْنٍ بِهِنَّ مائِسْ

يَحْكي الشَّراريبَ وهي خُضْرٌ وهو بأطرافِهَا كبَائس[1]

وقول الآخر:

ماسَ البَنَفْسجُ في أغْصانه فَحَكَى زُرْقَ الفُصُوصِ عَلَى خُضْرِ القَراطيس

كَأنَّهُ وهُبوبُ الرِّيحِ تعْطِفُه بَينَ الْحَدائِقِ أعْرافُ الطَّواويسِ[2]

وأما ابن أبي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ) فإنه يأخذ بتعريف الرماني للتشبيه، يقول: "والتشبيه عبارة عن العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حال، أو عقد" وهذا هو التشبيه العام الذي يدخل تحته التشبيه البليغ وغيره. والتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بالتشبيه مع حسن التأليف، ووقوع حسن البيان فيه هي الوجوه نفسها التي ذكرها الرماني[3].

والتشبيه الصناعي عنده ضربان، هما: تشبيه بأداه، وتشبيه بغيـر أداة، وفائـدة هـذا التشبيه هي تقريب المشبه من المشبه به. ويتناول أدوات التشبيه، ويقول بأنها خمسة أقـسام، هي: الكاف، وكأن، وشبه، ومثل، والمصدر بتقدير الأداة. ويقسم التشبيه من حيـث الأدوات إلى تسعة أقسام "وكل ضرب من هذين الضربين مقسم تسعة أقسام" ويقسم هذه الأقسام أيـضاً على ضربين، هما: ضرب متحد، وضرب متعدد، فالمتحد ينقسم وفق عـدد أدوات التـشبيه الخمس من تشبيه شيء بشيء إلى تشبه شيء بخمسة أشياء، والمتعدد أربعة أقسام: من تشبيه شيئين بشيئين إلى تشبيه خمسة بخمسة، فشاهد تشبيه شيء بشيء قول امرئ القيس:

---

(١) الملك، ابن سناء: ديوان ابن سناء الملك، ج٤٤٧/١، شرح وتعليق، محمد عبد الحق، مطبعـة مجلـس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد، ١٩٨٥م، وانظر: الأزدي، ابن ظافر: غرائب التنبيهات: ص٨٤.

(٢) الأزدي، ابن ظافر : المصدر نفسه:ص ٨٥.

(٣) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج١٥٩/١- ١٦١، وبديع القرآن: ص ٥٨ وما بعدها.

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيسَ بِفَاحِشٍ إذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ[1]

وشاهد تشبيه شيء واحد بشيئين، قول امرئ القيس:

وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحِلِ[2]

وشاهد تشبيه شيء واحد بثلاثة أشياء، قول البحتري:

كَأَنَّمَا يَضْحَكُ عَنْ لُؤْلُؤٍ مُنَظَّمٍ أَوْ بَرَدٍ أَوْ أَقَاحْ[3]

وتشبيه شيء واحد بأربعة أشياء قول امرئ القيس:

كَأَنَّ الْمُدَامَ وَصَوْبَ الْغَمَامِ وَرِيحَ الْخُزَامَى وَنَشْرَ القُطُرْ

يُعَلّ بِهِ بَرْدُ أَنْيَابِهَا إِذَا طَرَّبَ الطَّائِرُ المُسْتَحِرْ[4]

وتشبيه شيء واحد بخمسة أشياء، كقول الحريري:

يَفْتَرُ عَنْ لُؤْلُؤٍ رَطْبٍ وَعَـنْ بَـرَدٍ وَعَنْ أَقَاحٍ وَعَنْ طَلْحٍ وَعَنْ حَبَبِ

وأما تشبيه شيئين بشيئين من المتعدد، فكقول امرئ القيس:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِها العُنَّابُ والْحَشَفُ الْبالِي[5]

وتشبيه ثلاثة بثلاثة، قول ابن المعلى:

لَيلٌ وَبَدْرٌ وَغُصْنٌ شَعْرٌ وَوَجهٌ وَقَدُّ

خَمْرٌ وَدُرٌّ وَوَرْدٌ رِيقٌ وَثَغْرٌ وَخَدُّ

وتشبيه أربعة بأربعة، قول امرئ القيس:

---

(1) القيس، امرؤ:الديوان، ص ٤٤.

جيد: عنق، الرئم، الظبي، نصته: رفعته، معطل: الخالي من الحلى، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة "جيد" ومادة "نصص" ومادة "عطل".

(2) المصدر نفسه، ص ٤٦.

رخص: البنان، غير شثن: غير غليظ وجاف، أساريع: اسم رمل، دواب تكون فيه بيض، إسحل: شجر غصون يستاك به، انظر: المصدر نفسه، مادة "رخص" ومادة "شثن" ومادة "سرع" ومادة "سحل".

(3) البحتري: الديوان، ج٢/٢٣٧، وانظر: ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/١٦٢.

(4) القيس، امرؤ: المصدر نفسه، ص ١١٠.

(5) المصدر نفسه: ص١٤٥.

لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْي وَسَاقَا نَعَامَةٍ   وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ[1]

وشاهد خمسة بخمسة قول أبي الفرج الوأواء:

فَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقَتْ   وَرْداً وعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ[2]

فتقسيم ابن أبي الأصبع السابق التشبيه حسب الأداة، إلى متحد ومتعدد، وتقسيم كل منها إلى تشبيه شيء بشيء إلى تشبيه شيء واحد بخمسة أشياء، والتشبيه المتعدد من تشبيه شيئين بشيئين إلى تشبيه خمسة بخمسة، يعيدنا إلى ما قاله وناقشه وقسمه النقاد المتقدمون على ابن أبي الأصبع حيث تناولوا التشبيه بهذه القسمة وأطلقوا عليه التشبيه المفرد والتشبيه المركب.

ويأتي ابن أبي الأصبع بنوعين آخرين من التشبيه لكن أدوات هذين النوعين تختلف عن أدوات التشبيه السابقة، فأدوات هذا التشبيه هي أفعال الظن واليقين، كقولك: حسبت زيداً في جرأته الأسد" و "عمراً في جوده الغمام" و "الجارية في حسنها القمر" يقول: "فحاصل ذلك تشبيه الجريء بالأسد، والجواد بالغمام، والجارية بالقمر"، ومنه قوله تعالى: " تَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ"[3]. حاصل ذلك تشبيه أهل الكهف في حال نومهم بحال الإيقاظ والنوع الآخر من التشبيه هو الذي يسمى تشبيه التوليد والتمثيل كقول الكميت:

أَحْلامُكُمْ لِسَقَامِ الْجَهْلِ شَافِيَةٌ   كَمَا دِمَاؤُكُمْ يَشْفَى بِهَا الْكَلَبُ[4]

ويقسم العز بن عبد السلام (ت٦٦٠هـ) التشبيه إلى حقيقي، ومجازي، فالحقيقي عنده ما كان باداة تشبيه، والمجازي ما كان بدون أداة تشبيه يقول: "العرب إذا شبهوا جرماً بجرم أو

---

(١) القيس، امرؤ :الديوان: ص ٥٥.

(٢) الدمشقي، الوأواء: ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م، ص٨٤.

(٣) سورة الكهف: آية ٦٤

(٤) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/١٦٣-١٦٥.

الكلب: داء يصيب الإنسان من عضه الكلب؛ ابن منظور: لسان العرب، مادة "كلب".

معنى بمعنى، أو معنى بجرم، فإن أتوا بأداة التشبيه كان ذلك تشبيهاً حقيقياً، وإن أسقطوا أداة التشبيه كان ذلك تشبيهاً مجازياً كقوله تعالى: "وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتُهُمْ "[1] أي مثل أمهاتهم في الحرمة، وتحريم النكاح.

ومنها قوله تعالى: "وَمَا جَعَلَ أَدْعِيَاءَكُمْ أَبْنَاءَكُمْ "[2] أي مثل أبنائكم في تحريم حلائلكم... ويسمى هذا النوع من التشبيه المحذوف الأداة (المجازي) التشبيه البليغ حيث يقول: "وهذا كله يسمى التشبيه البليغ لأنك قد تشبه شيئاً بشيء لاشتراكهما في وصف واحد فإذا أردت المشابهة في جميع الوجوه والصفات أسقطت أداة التشبيه حتى كأنه هو من غير فرق بينهما[3].

فإسقاط الأداة وحذفها برأيه تجعل المطابقة بين المشبه والمشبه به تامة من جميع الوجوه، بحيث لا يكون فرق بينهما في الصفة، كأنهما شيء واحد ويفيد كذلك إسقاط أداة التشبيه –في رأيه– المبالغة في الصفة، فقد يكون المشبه أدنى وأقل مرتبة من المشبه به في الصفة، فإذا أردت المبالغة في صفة الشجاعة والكرم قلت: زيد الأسد، وعمرو البحر شبه الرجل الشجاع بالأسد لمشابهته الأسد في القوة، وشبه الرجل الجواد بالبحر تشبيهاً لسعة عطائه بسعة البحر "[4].

---

(1) سورة الأحزاب: آية ٦٣.

(2) سورة الأحزاب: آية ٤.

(3) ابن عبد السلام، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، دار الحديث، القاهرة، د.ت، ص ٦٤.

(4) المصدر نفسه: ص٦٤.

ويعرف بدر بن مالك (ت٦٨٦هـ) التشبيه كتعريف السكاكي حيث يقول: " اعلم أن التشبيه يستدعي طرفين، واشتراكاً بينهما من وجه، وافتراقاً من آخر، وإنه لإيصار إليه إلا لغرض، وأن حاله تتفاوت في القرب والبعد والتوسط والقبول والرد"[١].

ويقسم كلامه في التشبيه إلى أربعة أنواع:

النوع الأول: في طرفي التشبيه ولا يخلو أن يكونا حسيين أو عقليين، أو أحدهما حسياً والآخر عقلياً، ويلحق بالحسيات الخياليات، وبالعقليات الوهميات والوجدنيات[٢]. وهذا هو تقسيم السكاكي لطرفي التشبيه -كما مر بنا- وليس بلازم أن يكون التشبيه محدداً داخل هذه الأطر الضعيفة والتي لا تعدم كثيراً في كون طرفي التشبيه حسيين، أو عقليين، أو العكس، فالدارس للبلاغة خاصة في العصر الحديث لا ينظر إلى كون صورة التشبيه حسية أو عقلية، فهناك تمازج وتداخل بين معطيات العقل ومعطيات الخيال[٣].

النوع الثاني: في وجه الشبه: الطرفان إما متفقان بالحقيقة مفترقان بالوصف، وإما بالعكس من ذلك والوصف إما حسي وإما عقلي، أو إضافي ككون الشيء المطلوب الوجود أم العدم، أو حقيقي كالكيفيات النفسانية كالعلم والقدرة والسخاء ثم وجه التشبيه إما واحد أو غير واحد[٤].

فبدر بن مالك يتبع خطى السكاكي في هذه التقسيمات، وهو في النوع الثالث يعرض للغرض من التشبيه وهي إما بيان حال المشبه أو مقدار حاله أو إمكان وجوده كتفضيل إنسان على جنسه إلى حد توهم إخراجه إلى نوع أشرف منه فتراه كالممتنع، فتقول هو كالمسك الذي

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٠٤.

(٣) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ١٩٣.

(٤) ابن مالك، بدر: المصدر نفسه ، ص ١٠٤-١٠٨.

هو دم الغزال، ولا يعد من الدماء لما فيه من الفضيلة وإما تقريره في نفس السامع وإما تزيينه أو تشويهه، وإما الاستطراف لكون المشبه نادر الحضور في الذهن وقد يكون الغرض من التشبيه بيان الاهتمام من المشبه به، كما إذا أشير إلى وجه كالبدر أن شبهه، فقلت: "كأنه الرغيف" "إخطاراً لاهتمامك بشأن الرغيف أو إيهام أن المشبه به أتم في وجه التشبيه من المشبه[١].

ما زالت النظرة هنا إلى التشبيه نظرة جزئية تبدي الاهتمام بأطراف التشبيه كلاً على حدة، فغرض التشبيه وفائدته بالنسبة للمشبه ثم للمشبه به، والذي يجب أن تكون عليه النظرة بالنسبة للتشبيه هو من خلال السياق، ومدى التفاعل الحاصل بين المشبه والمشبه به في الصورة التشبيهية في إنتاج النص وبالتالي الدلالات التي يخرج بها المتلقي من خلال هذه الفاعلية للتشبيه في النص.

ويتابع ابن مالك السكاكي كذلك في النوع الرابع في حال كون التشبيه قريباً أو بعيداً، مقبولاً، أو مردوداً، ويورد أسباب قرب التشبيه كالتي جاء بها السكاكي، ولكنه يضيف بأن من أسباب قبول التشبيه أن يكون صحيحاً، وأن يكون غير مبتذل وافياً بما علق به الغرض، وأن يشتمل إما على تشبيه شيء بشيئين أو بثلاثة، أو بأربعة أو بخمسة وإما تشبيه شيئين بشيئين، أو ثلاثة بثلاثة، أو أربعة بأربعة، أو خمسة بخمسة"[٢].

وهذه التقسيمات رأيناها من قبل عند السكاكي والمصري، وهي أصبحت من الأسباب التي تلاقي قبولاً واستحساناً لدى المتلقي، فكلما كانت الصورة التشبيهية مركبة من أكثر من تشبيه كان قبولها واستحسانها أكثر لدى السامع.

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح ، ص ١٠٩- ١١٠.

(٢) المصدر نفسه: ص ١١٩-١٢٠.

ويحد ابن الأثير الحلبي (ت ٧٣٧هـ) التشبيه، بقوله: "حد التشبيه أن تثبت للمشبه حكماً من أحكام المشبه به قصداً للمبالغة والفرق بينه وبين الاستعارة ثبوت الأداة في باب التشبيه، أو تقديرها فيه مع طي ذكر المشبه به، وسقوطها في باب الاستعارة مع وجوب ذكر المستعار ليكون أبلغ من التشبيه[١]. فغاية التشبيه كما يرى ابن الأثير الحلبي هي المبالغة والخروج عن المألوف والحقيقة في القياس اللغوي[٢]. ويفرق بين الاستعارة والتشبيه، ففي التشبيه تذكر الأداة أو تقدر ويحذف المشبه به، وأما في الاستعارة فإن الأداة تسقط وتحذف ولكن المستعار يذكر.

وقد عد ابن الأثير الحلبي التشبيه من باب المجاز في حين ذهب آخرون بأنه من باب الحقيقة حيث يقول: "وقال قوم أن التشبيه من باب الحقيقة، والذي عليه جمهور علماء البيان أنه من باب المجاز"[٣].

وبهذا انفرد ابن الأثير الحلبي عن كثير من نقاد عصره، كما يقول محمود درابسه: "باعتباره فن التشبيه ضرباً من ضروب المجاز، ولذا تقلصت المسافة بين الاستعارة التي هي جوهر الشعر وبين فن التشبيه"[٤].

ويقسم التشبيه إلى قسمين: بليغ، وغير بليغ فالبليغ ما لم تظهر فيه أداة التشبيه،كقولك: "زيد أسد"، وغير البليغ: ما ظهرت فيه أداة التشبيه[٥].

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٥٢.

(٢) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة، إربد، مكتبة المتنبي، الدمام، ٢٠٠٣م، ص ١٢٤.

(٣) الحلبي،ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/ ٥٢.

(٤) درابسة، محمود: المرجع نفسه، ص ١٢٣.

(٥) الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/ ٥٢.

ثم يذكر أحوال التشبيه: تشبيه معنى بصورة، وتشبيه صورة بصورة، وتشبيه معنى بمعنى، وتشبيه صورة بمعنى، وهذه الأقسام كل واحدة منها يكون تشبيه مفرد بمفرد، أو مركب بمركب أو مفرد بمركب، أو مركب بمفرد[1].

ويلحق ابن الأثير الحلبي بالتشبيه باب الأوصاف والنعوت، يقول: "وهو باب يلتحق بباب التشبيه، والوصف: أصله من الكشف والإظهار، يقال وصف الثوب الجسم إذا نم عليه ولم يستره وحده ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات" والفرق بين الوصف والتشبيه؛ أن الوصف إخبار عن حقيقة الشيء، وأن التشبيه مجاز وتمثيل"[2]. والوصف نوعان: نوع خاص، ونوع عام، فالنوع الذي يراد به العموم يدخل ويتناول جميع المعاني في النظم والنثر والقصص والأخبار ومن هنا يكون المدح وصفاً للممدوح والهجاء وصفاً للمهجوّ والتشبيه وصف الشيء بأنه يشبه شيئاً آخر وإذا ورد الوصف على وجه الخصوص فإنه يكون ذكر الشيء، وما فيه من الصفات الخاصة به من غير تعرض للموصوف، بخلاف التشبيه، فهو ذكر وصف الشيء بأحواله وهيئاته التي يشارك فيها غيره[3].

ويشترط لمن أراد الوصف التشبيه في الكتابة ألا يفرط في المبالغة وتجاوز الحد في الوصف والتشبيه، والاهتمام بالمعاني والصياغة في نفسه وإبرازها أثناء تشكيل النص.

ويشير إلى الناحية النفسية للشعراء عندما يأخذون في الوصف، وهو باب يتفاضل فيه الشعراء ويتبارون، وهم متفاوتون فيه، فمنهم مجيد، ومنهم من يقصر، ومنهم متوسط في وصفه، يقول: "ثم إن الشعراء يتفاضلون في الأوصاف، فمنهم من يجيد الوصف، ومنهم من يقصر، ومنهم من يكون وصفه متوسطاً، وذلك يكون بحسب ميل نفوسهم إليه، واستعدادهم لمواد ما يضعونه"[4].

---

(١) الحلبي،ابن الأثير: جوهر الكنز: ج١/ ٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ج١/٦٣.

(٣) المصدر نفسه: ج١/ ٦٤.

(٤) المصدر نفسه: ج١/ ٦٤.

المجاز:

المجاز لغة جزت الطريق، وجاز الموضع جوزاً، وجؤوزاً، وجوازاً، ومجازاً وجاز به، وجاوزوه، جوازاً، وأجازوه، وأجاز غيره، وجازوه: سار فيه وسلكه، وأجازه: خلفه، وقطعه، وأجازه: أنفذه والمجاز والمجازة: الموضع قال الأصمعي: جزت الموضع سرت فيه: وأجزته: خلفته، وقطعته، وأجزته: أنفذته[1].

وأما الحقيقة في اللغة: فهي ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز، ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة: وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البته[2].

فالمعنى اللغوي لكل من الحقيقة، والمجاز يلتقي بالمعنى الاصطلاحي الذي اصطلح عليه البلاغيون فيما بعد، بأن الحقيقة هي ما كانت عليه في أصل الوضع في اللغة والاستعمال، والمجاز ما كان على عكس لفائدة التوسع، أو التوكيد، أو التشبيه، وكلها أساليب وأغراض بلاغية تنحرف عن اللغة العادية الدارجة في الاستعمال إلى دلالات أخرى مجازية.

فالمجاز هو الآلية اللغوية، والتخييلية التي تمكن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإخبار، أو استعمال اللفظ على الحقيقة إلى لغة الإيحاء والإيماء وتعدد الدلالة في النص الإبداعي[3].

فالمجاز من أبرز مظاهر حيوية اللغة، لأنه التعبير الفني عن الأفكار، به تسمو الدلالات بتغير السياق الذي يصطنعه المتكلم[4]. ولما كانت اللغة الشعرية هي انحراف وتجاوز

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة "جوز".

(٢) المصدر نفسه: مادة "حقق".

(٣) حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، ص٢٩٠.

(٤) معلوف، سميرة: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦م، ص ٤٧١.

للمألوف في التعبير اللغوي، فقد شكل المجاز الطاقة المولدة لشعرية النص فالمجاز هو الانحراف، والخروج عن المألوف في اللغة، بحيث يأخذ دوراً حاسماً في إغناء الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، مما يجعل هذه الدلالات الأسلوبية في لغة النص، وتراكيبه قابلة للتأويل والتفسير، وتعدد المعنى والاحتمالات، وهذا ما يمنح النص الإبداعي خصوصيته، وخلوده عبر الزمن[١].

لقد تنبه البلاغيون، والنقاد العرب القدماء إلى المجاز، وأهميته، وتناوله بالتعريف والتقسيم، فلقد أشار إليه الجاحظ من خلال تعليقه على الشواهد القرآنية والشعرية التي أوردها في كتابه "الحيوان" فقد جاء في باب المجاز والتشبيه: قوله تعالى: "إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلماً"[٢]. وقوله تعالى: "أكالون للسحت"[٣]. وقوله تعالى: "إنما يأكلون في بطونهم ناراً"[٤]. وهذا مجاز آخر[٥]. وإذا قالوا: "أكله الأسد" فإنما يذهبون إلى الأكل المعروف وإذا قالوا: أكله الأسود[٦]، فإنما يعنون النهش واللدغ والعض فقط وقوله تعالى "أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً"[٧].. فهذا كله مختلف، وهذا كله مجاز"[٨].

---

(١) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، ص ١٥٥.
(٢) سورة النساء: آية ١٠.
(٣) سورة المائدة: آية ٤٢.
(٤) سورة النساء: آية ١٠.
(٥) الجاحظ: الحيوان، ج٥/٢٥.
(٦) ضرب خبيث من الأفاعي: ابن منظور: لسان العرب، مادة "سود".
(٧) سورة الحجرات: آية ١٢.
(٨) الجاحظ: المصدر نفسه، ج٥/٢٧، ٢٨.

فالجاحظ يطلق المجاز بمعناه العام على كل الصور البيانية كالتشبيه، والاستعارة[١].

وهو لم يقصد بالمجاز المعنى الاصطلاحي، وإنما قصد مأخذ الكلام وتفسيره[٢].

ويقوم ابن قتيبة بدراسة المجاز على أنه أسلوب التعبير وطرق القول ومآخذه وكلمة مجاز عنده تعني الخروج عن حدود التعبير الطبيعي إلى تعبير يمكن تسميته تعبيراً فنياً، فيه فضل تأنق وتفنن لغرض خاص يقصد ليس مجرد إفهام المعاني عن الطريق العقلي وحده، بل محاولة إثارة العاطفة، وتنبيه الوجدان[٣]. ومن هنا فقد أحصى ابن قتيبة ضروب المجاز عند العرب بحيث شملت كل ضروب البيان، والبديع، والمعاني في البلاغة تقريباً[٤]، يقول: "وللعرب مجازات في الكلام، ففيها: الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، ومخاطبة الجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص"[٥].

فابن قتيبة قد وضع كلمة "مجاز" للدلالة على معان واسعة في اللغة ونقل ابن قتيبة مدلول كلمة المجاز من المدلول اللغوي إلى المدلول البياني عندما قال بأنها: طرق القول ومآخذه، أي فنون الكلام فخرج منها معنى كلمة تفسير، أو معنى، أو أي مترادفات أخرى لا تعني سوى المعنى اللغوي، أو شرح الألفاظ بألفاظ تساويها في المعنى[٦].

---

(١) سلام، محمد زغلول: أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار المعارف، الإسكندرية، ط٣، ١٩٥٢، ص ٨٤.

(٢) السامرائي، مهدي: المجاز في البلاغة العربية، دار الدعوة، حماة، ١٩٧٤م، ص ٦٧.

(٣) سلام، محمد زغلول: المرجع نفسه، ص ١١٢.

(٤) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، ص ١٥٦.

(٥) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، ط٣، ١٩٨١م، ص ٢٠-٢١.

(٦) سلام، محمد زغلول: المرجع نفسه، ص ١١٣.

والمجاز عنده واقع في القول لا سبيل إلى إنكاره يقول: "ولو كان المجاز كذباً، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلاً، كان أكثر كلامنا فاسداً؛ لأنا نقول: نبت البقل، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص الشعر"[1].

ويشير ابن رشيق إلى أن العرب تستعمل المجاز كثيراً في كلامها وهو أساس الفصاحة والبلاغة، وبه تتميز اللغة العربية عن سائر اللغات الأخرى[2]. وفي رأيه أن المجاز أبلغ بلاغة من الحقيقة، ويشير إلى أثر المجاز، وفاعليته في النفس، فالمجاز أحسن موقعاً في القلوب والأسماع، ويدخل التشبيه والاستعارة وسائر محاسن الكلام تحت اسم المجاز ويعرف المجاز بقوله: "أن يسمى الشيء باسم ما قاربه، أو كان فيه بسبب كقول جرير:

إِذَا سَقَطَ السَّمَاءُ بِأَرْضِ قَوْمٍ   رَعَيْنَاهُ وَإِنْ كَانُوا غِضَابَا

أراد المطر لقربه من السماء، ويجوز أن يريد بالسماء السحاب؛ لأن كل ما أظلك فهو سماء، وقال: "سقط" يريد: سقوط المطر الذي فيه، وقال: "رعيناه" والمطر لا يرعى، وإنما أراد النبت الذي يكون عنه، فهذا كله مجاز[3].

ويقسم عبد القاهر الجرجاني الحقيقة والمجاز إلى قسمين: مفرد، وجملة، وحد الحقيقة في المفرد غيره حده في الجملة فالحقيقة في المفرد كل كلمة أريد بها ما وقعت له في واضع أو في مواضعه وقوعاً لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة: كالأعلام المنقولة، كزيد وعمرو..[4].

---

(١) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص ١٣٢- ١٣٣

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج١/٢٦٧.

(٣) المصدر نفسه: ج١/٢٦٨.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٣٢٤.

وأما المجاز فكل كلمة أريد بما غيرها وضعت أو وقعت له في وضع واضعاً لملاحظة بين الثاني والأول"[1]. كأن تقول: "رأيت أسداً" تريد رجلاً شبيهاً بالأسد، لم يشتبه عليك الأمر في حاجة الثاني للأول، إذ لا يتصور أن يقع الأسد للرجل على هذا المعنى الذي أردته على التشبيه على حد المبالغة، وإيهام أن معنى من الأسد حصل فيه إلا بعد أن تجعل كونه اسماً للسبع إزاء عينيك[2]. فالجرجاني يستند في المجاز المفرد إلى مسألة الوضع، وهو المعنى الأصلي للكلمة، ويبين أن دلالة المفردة دلالة مجازية قائمة على إرادة المتكلم فهي لا تدل بوضعها على المجاز، وشرط ذلك ألا يكون المجاز قائماً على نسخ المعنى الوضعي لإحلال المعنى المجازي محله، فاللفظة بقيت على دلالتها، ويتم المجاز حيث تكون هناك ملاحظة بين معنييها الحقيقي والمجازي[3].

"وحقيقة الجملة هي المفاد بها على ما هو عليه في العقل وواقع موقعه فهي حقيقة وغير خاضعة للتأويل، وأما كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن وضعه من العقل لضرب من التأول فهي مجاز"[4]. فإذا كانت الجملة وضعت موقعها الحقيقي ومنزلها في العقل، وغير خاضعة لضرب من ضروب التأويل، فهي حقيقة، وإذا وقعت الجملة في موقع التأويل، وأخرجتها عما أفادته في حكم الوضع، أي عن دلالتها الحقيقية المتعارف عليها، فهي مجاز ثم يقسم عبد القاهر المجاز إلى قسمين:

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٣٢٥.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٢٦.

(٣) معلوف، سمير: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، ص ٤٣٤.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: المصدر نفسه، ص ٣٥٦.

١- لغوي: وهو عن طريق اللغة في الكلمة المفردة، حيث تأخذ اللفظة معنى مجازياً آخر غير الذي وقعت له في اللغة، وذلك لفائدة وسبب يربط بين اللفظ المنقول عنه والمنقول إليه، كالمشابهة أو الصلة ورابطة بين ما نقل إليه وما نقل عنه[١].

٢- المجاز المعقول "العقلي" وهو عن طريق المعنى والمعقول فهو المجاز الذي لا تقدمه اللفظة منفصلة، أو منفردة، بل ذلك الذي يحدده القائل داخل السياق في تعالق وحداته حسب أصول النظم، وأحكام النحو، ويفك المتلقي شفرته عن طريق إعمال العقل. فالعقل هنا هو أداة تأليف الجملة، أو البيت، أو النص؛ لأن المعاني ترتب داخله أولاً قبل أن يعبر عنها بعلامات لغوية منظومة، وهو أداة فهم دلالة الاستعارة، أو التشبيه، أو الكتابة[٢]. يقول الجرجاني: "ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازاً من طريق المعقول دون اللغة، وذلك أن الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة، ولا وجه لنسبتها إلى واضعها، لأن التأليف هو إسناد فعل إلى اسم، أو اسم إلى اسم، وذلك يحصل بقصد المتكلم، فلا يصير "ضرب" خبراً عن زيد بواضع اللغة، بل بمن قصد إثبات الضرب فعلاً له... [٣]. فالمجاز العقلي، إذن مقياس القيمة لأنه يبعد اللغة الإبداعية عن المباشرة، ويضع المتلقي في موقع يتحدى فيه المجاز قدراته على فك شفرات الاستعارة أو الكناية[٤].

وأما السكاكي فمفهومه للحقيقة والمجاز لا يخرج عن مفهوم عبد القاهر فالحقيقة هي اللفظة المستعملة فيما هي موضوعة له، ولا تحتاج إلى تأول، وهي ما تدل عليه بنفسها دلالة

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: ص ٣٧٦.
(٢) حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، ص ٢٩٢.
(٣) الجرجاني، عبد القاهر: المصدر نفسه، ص ٣٧٦.
(٤) حمودة، عبد العزيز: المرجع نفسه: ص ٢٩٢.

ظاهرة وأما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له على الحقيقة، يقول: "المجاز الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع[1].

وقسم السكاكي المجاز إلى مجاز لغوي، ومجاز عقلي، كما فعل عبد القاهر قبله، وقسم المجاز اللغوي إلى مجاز لغوي راجع إلى الكلمة غير المفيد، ومجاز لغوي عائد إلى المعنى المفيد الخالي عن المبالغة في التشبيه[2]. ويشترط لكلا هذين النوعين من المجاز وجود القرينة، حيث احتلت القرينة في قواعد المجاز مكانة هامة، ذلك أن التفريق بين الحقيقة والمجاز قائم في الأساس على القرينة، فالقرينة هي التي تحمل على أنه يراد به غير ظاهره فكما وضعت للاستعارة قرينة تمكن السامع من فهم المعنى بوضوح، كذلك وضعت للمجاز المرسل قرائن تحدد مفهومه، وهي قرائن لفظية[3].

ويرى السكاكي أن المجاز كله ينبغي أن يكون لغوياً، وأما المجاز العقلي فيرى نظمه في سلك الاستعارة بالكناية[4].

ويقول الرازي بأن المجاز: من جاز الشيء يجوزه، إذا تعداه فإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بالمجاز على معنى أنهم جاوزا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً والحقيقة تستعمل للشيء المثبت المعلوم بالدلالة وهذا المفهوم لا يخرج عن المفاهيم السابقة للحقيقة، والمجاز[5]. ويفرق الرازي بين التشبيه والمجاز وعنده أن

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٦٤-٣٦٥-٣٩٣

(٢) معلوف، سمير: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز،ص ٤٤٥.

(٣) مطلوب، أحمد: البلاغة عند السكاكي،ص ٣٢٧.

(٤) المرجع نفسه: ص ٣٢٧.

(٥) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: سعد حمودة، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٣م، ، ص ٧٨.

التشبيه ليس من المجاز وذلك لأن له حروف وألفاظ تدل عليه، كالكاف وكأن ومثل، ونحو ما يدل عليه وضعاً فإذا هو صرح بذكر الألفاظ الدالة عليه وضعاً كان الكلام حقيقة لا مجازاً[1].

والحقيقة والمجاز عند ضياء الدين بن الأثير فصل مهم كبير من مهمات علم البيان، ويعده ضياء الدين علم البيان بأكمله ويقول: "بأن الحقيقة هي اللفظ الدال على موضوعه الأصلي، وأما المجاز فهو ما أريد به غير المعنى له في أصل اللغة"[2]. وهو في هذا التعريف يلتقي بمن سبقه من البلاغيين ويشير ضياء الدين إلى أن المجاز أولى من الحقيقة بالاستعمال في باب الفصاحة والبلاغة، لأن المجاز أو الأسلوب المجازي في التعبير الأدبي له تأثير على المشاعر والأحاسيس وإثارة الانفعالات المتعددة عن طريق التخييل والتصوير، وأن دور المجاز كما يقول ضياء الدين في الكلام الأدبي هو "إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل، والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عياناً"[3]. وكلما قويت الصورة المجازية في ذهن السامع والمتلقي قويت دلالتها والعبارة المجازية تؤثر في المتلقي فتغير من طباعة، حيث أشار ضياء الدين إلى الآثار التي تتركها الأساليب المجازية في النفس، يقول: وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى إنها ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة، أو إقدام على أمر مهول، وهذا فحوى السحر الحلال، المستغني عن إلقاء العصا والحبال"[4].

---

(١) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز، ص ١١١.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج١/٨٤.

(٣) المصدر نفسه: ج١/٨٨.

(٤) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج١/٨٩.

فالأساليب المجازية أكثر جمالاً وتأثيراً من الأساليب الحقيقية، والمجاز أبلغ الحقيقة، فهو من شأنه أن يفخم المعنى، ويحدث الأثر العجيب في النفس وتأتي قيمة المجاز من أنه تعبير عن المعنى الثاني، أو معنى المعنى الذي يفهم مما وراء المعنى الأصلي للفظ، ومعنى المعنى الذي تقوم عليه الصور البيانية هو الأساس في دراسة هذه الألوان؛ لأن المعاني الحقيقية يستوي فيها الناس، ولا يكون بينهم تمايز لاستعمالها على حقيقتها، ومعانيها الوضعية(١). فالمجاز يجسد الطاقة المولدة للعمل الإبداعي، ومن خلال المجاز تتحقق المتعة واللذة عند المتلقي(٢) وذلك أن في المجاز انحراف عن المستوى العادي المألوف للغة الأدبية، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها، ويتناولها الناس بشكل دائم، وغير متميز(٣).

ويقسم ضياء الدين المجاز إلى: "توسع، وتشبيه، واستعارة، ولا يخرج عن أحد هذه الأقسام الثلاثة، فأيها وجد كان مجازاً"(٤).

والمجاز عند ابن أبي الأصبع المصري عبارة عن تجوز الحقيقة، وذلك لفائدة قد تكون الاختصار، "بحيث يأتي المتكلم لاسم موضوع لمعنى فيختصره، أو يذكر ما هو متعلق به، أو كان من سببه لفائدة"(٥). ويدخل ضمن دائرة المجاز ضروب كثيرة عند أبي الأصبع، وهي تؤكد أهمية المجاز، ودوره في تشكيل النص الإبداعي وبنائه(٦)، يقول: "والمجاز جنس يشتمل على أنواع كثيرة، كالاستعارة، والمبالغة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والتشبيه، وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى(٧).

---

(١) مطلوب، أحمد: عبد القاهر الجرجاني، بلاغته، ونقده، ص ١٤٦.

(٢) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، ص ١٦٧

(٣) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١٢٩.

(٤) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٢/٧١.

(٥) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج٢/٤٥٧، وبديع القرآن، ص ١٧٥ وما بعدها.

(٦) درابسة، محمود: المرجع نفسه، ص ١٥٧.

(٧) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير ، ج٢/ ٤٥٧.

والمجاز عنده أقسام عديدة منها: حذف الموصوف وإبقاء الصفة تدل عليه، كقوله تعالى: " هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ "[١]. فإن المراد هو الذي أرسل محمد رسوله، وحذف الفاعل الذي فعله المستند إليه دال عليه. وفي حذف الأجوبة، كقوله تعالى: "في حذف جواب لو: "وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ "[٢]. ومنها الإتيان بجواب عن مقدر لدلالة الجواب عليه، كقوله تعالى: " قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ "[٣] فإن المعنى كأن قائلاً قال: فما كانت عاقبة هذا الذي نصر الحق وبذل نفسه في ذات الله، فيقال: قيل له: ادخل الجنة، ومنها الاسم المضاف الذي حذف منه المضاف منه، وأقيم المضاف إليه مقامه، كقوله تعالى: "وَأُشْرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ "[٤]. أي حب العجل[٥]. يشير ابن أبي الأصبع في الآيات القرآنية السابقة إلى مجاز الحذف، والذي يفيد الاختصار، والإيجاز ولا يدخل في دائرة المجاز لخلوه من معنى زائد عن تجوز الحقيقة.

والمجاز فرع للحقيقة عند العز بن عبد السلام، ويقول "بأن الحقيقة استعمال اللفظ فيما وضع دالاً عليه أولاً. والمجاز استعمال لفظ الحقيقة فيما وضع دالاً عليه ثانياً لنسبة وعلاقة بين مدلولي الحقيقة والمجاز"[٦]. فكأن العز بن عبد السلام في تعريفه للحقيقة، والمجاز يشير إلى المعنى ومعنى المعنى، فأنت تتوصل للمعنى الثاني للكلمة عن طريق المجاز، وليس عن طريق المعنى الظاهر من خلال الحقيقة وهو يشير أيضاً إلى القرينة الرابطة أو النسبة ما بين الحقيقة والمجاز فكلما قوي التعلق بينهما فهو المجاز الظاهر الواضح، وكلما ضعف التعلق بينهما إلى حد لم تستعمل العرب مثله، ولا نظيره في المجاز، فهو مجاز التعقيد، وهو لا يحمل

---

(١) سورة الفتح: آية ٢٨

(٢) سورة الرعد: آية ٣١.

(٣) سورة يس: آية ٢٦.

(٤) سورة البقرة:آية ٩٣.

(٥) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٢/٤٥٧- ٤٥٨.

(٦) ابن عبد السلام، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز، ص ١٨.

عليه شيء في الكتاب والسنة ولا ينطق به فصيح[١] وهو يناقش في كتابه مجاز الحذف، ويدلل على أنواعه بآيات قرآنية عديدة، وكذلك يشير إلى تجوز العرب في الأسماء والأفعال والحروف[٢].

ويتناول المجاز اللغوي، وعلاقاته، منها:

١- في التجوز بلفظ المسبب عن السبب، كقوله تعالى: "وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُواْ بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُم بِهِ"[٣]. معناه، وإن أردتم معاقبة مسيء فعاقبوه بمثل ما بدأكم به من الإساءة، فتجوز بلفظ العقوبة عن الإساءة والجناية، فقوله: وإن عاقبتم من مجاز التعبير بلفظ الفعل من إرادته، وقوله "مثل ما عوقبتم به من مجاز التعبير بلفظ المسبب عن السبب، وقوله: فعاقبوا حقيقة اكتنفها المجازان المذكوران[٤].

٢- في التجوز بلفظ السبب عن المسبب، كقوله تعالى: "فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُواْ عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ"[٥] سمى عقوبة الاعتداء اعتداء، لأنا مسببة عن الاعتداء[٦].

٣- في التعبير بلفظ بعض عن الكل، كقوله تعالى: "وَارْكَعُواْ مَعَ الرَّاكِعِينَ"[٧]. معناه: وصلوا مع المصلين[٨].

٤- في التعبير بلفظ الكل عن البعض، كقوله تعالى: "فَاجْلِدُوهُمْ ثَمَانِينَ جَلْدَةً "[٩]. مع أنه لا يجوز جلد وجوهم ولا سوأتهم، ولا مقاتلهم[١٠].

---

(١) ابن عبد السلام، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز، ص١٨.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٠ وما بعدها.

(٣) سورة النحل: آية ١٢٦.

(٤) ابن عبد السلام، عز الدين: المصدر نفسه، ص ٣٩-٤٠.

(٥) سورة البقرة: آية ١٩٤.

(٦) ابن عبد السلام، عز الدين: المصدر نفسه، ص ٣٧.

(٧) سورة البقرة: آية ٤٣.

(٨) ابن عبد السلام، عز الدين: المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٩) سورة النور: آية ٤.

(١٠) ابن عبد السلام ، عز الدين: المصدر نفسه، ص ٥٠.

٥- في التجوز بصفة البعض بصفة الكل، كقوله تعالى: "يَعْلَمُ خَائِنَةَ الْأَعْيُنِ "[١]. أي يعلم خائنة ذوي الأعين[٢].

٦- تسمية الشيء بما كان عليه، كقول تعالى: "وَآتُواْ الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ "[٣]. معناه الذين كانوا يتامى، إذ لا يتم إلا بعد البلوغ[٤].

٧- تسمية الشيء بما يؤول إليه، كقوله تعالى: "كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِصَاصُ فِي الْقَتْلَى "[٥]. أي في قتل القتلى، معناه الذي يؤول أمرهم إلى القتل، أو الذين يشارفون القتل[٦].

٨- تنزيل المتوهم منزلة المتحقق، كقوله تعالى: "وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَى مِئَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ "[٧] أي في ظن الناظرين إليه وحسبانهم، وكقول امرئ القيس في وصفه طول الليل:

أَلاَ أَيُّها اللّيلُ الطَّويلُ أَلاَ انْجَلِ   بِصُبْحٍ وَمَا الإصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[٨]

---

(١) سورة غافر: آية ١٩.

(٢) ابن عبد السلام ، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز: ص ٥٠.

(٣) سورة النساء: آية ٢.

(٤) ابن عبد السلام ، عز الدين: المصدر نفسه: ص ٥١.

(٥) سورة البقرة: آية ١٧٨.

(٦) ابن عبد السلام ، عز الدين: المصدر نفسه: ٥٢.

(٧) سورة الصافات: آية ١٤٧.

(٨) القيس، امرؤ: الديوان، ص ٥٩، وانظر: ابن عبد السلام ، عز الدين: المصدر نفسه: ص ٥٢-٥٣.

٩- مجاز التضمين: وهو أن تضمن اسماً معنى اسم لإفادة الاسمين، فيعدية تعديته في بعض المواطن، كقول الشاعر:

"قد قتل الله زياداً عني"

ضمن قتل معنى صرف لإفادة أنه صرفه بالقتل دون ما عداه من الأسباب، فأفاد معنى القتل والصرف جميعاً[١]..

١٠- مجاز اللزوم: كالتعبير بالإذن عن المشيئة؛ لأن الغالب في الشيء ألا يقع إلا بمشيئة الآذن واختياره كقوله تعالى: "وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلاَّ بِإِذْنِ الله "[٢]. أي إلا بمشيئة الله، ويجوز في هذا أن يراد بالإذن أمر التكوين، والمعنى ما كان النفس أن تموت إلا بقول الله موتي[٣].

ولكل نوع من الأنواع السابقة من المجاز يذكر لها عز الدين بن عبد السلام أمثلة وشواهد قرآنية كثيرة. ولعل أهم ما جاء في كتاب "الإشارة إلى الإيجاز" من أقسام المجاز، حديث عز الدين بن عبد السلام عما سماه، "مجاز المجاز" وهو أن يجعل المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة الحقيقة بالنسبة إلى مجاز آخر .

فتجوز بالمجاز الأول عن الثاني لعلاقة بينه وبين الثاني، كقوله تعالى: " وَلَـكِن لاَّ تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا [٤]. فإنه مجاز عن مجاز، فإن الوطء يتجوز عنه بالسر؛ لأنه لا يقع غالباً إلا في السر، فلما لازم السر في الغالب سمي سراً ويتجوز بالسر عن العقد؛ لأنه سبب فيه، فالمصحح للمجاز الأول الملازمة، والمصحح للمجاز الثاني التعبير باسم المسبب الذي هو السر عن العقد الذي هو سبب، كما سمى عقد النكاح نكاحاً لكونه سبباً في النكاح، وكذلك سمى

---

(١) ابن عبد السلام، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز، ص ٥٥.

(٢) سورة آل عمران: آية ١٤٥.

(٣) ابن عبد السلام، عز الدين: المصدر نفسه، ص ٥٩.

(٤) سورة البقرة: آية ٢٣٥.

العقد سراً، لأنه سبب في الذي هو النكاح، فهذا مجاز عن مجاز مع اختلاف المصحح، فمعنى قوله: "ولكن تواعدوهن سراً" لا تواعدوهن عقدة نكاح[1].

ويعلق لطفي عبد البديع على القول بمجاز المجاز، "بأنه القول بواسطة المجاز لا يعدله غرابة إلا القول بمجاز المجاز، وهو تكلف جرهم إليه التشبث بمفهوم المجاز والحقيقة، وسحبه على كل كلام حتى ولو كان كلام الله"[2].

فعز الدين بن عبد السلام يدرس المجاز بأنواعه وأشكاله في القرآن الكريم، وبذلك يَكون من العلماء الذين قالوا بوجود المجاز في القرآن الكريم، حيث كان من سبقه من العلماء قد انقسموا إلى فريقين: فريق يرى بأن القرآن لا مجاز فيه؛ لأن المجاز خلاف الحقيقة، والقرآن هو كلام الله تعالى، وبالتالي فإن كل ما جاء في القرآن من كلام فهو حقيقة. والفريق الثاني، يرى أن هناك مجازاً في القرآن الكريم، منهم ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن فعز الدين بن عبد السلام يتطرق لدراسة المجاز في القرآن الكريم، ويشير إلى أشكاله وأنواعه، وعلاقاته، كمجاز الحذف، والمجاز اللغوي. ويشير كذلك إلى مصطلح " مجاز المجاز" الذي يجعل فيه المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة الحقيقة بالنسبة إلى مجاز آخر.

وأما بدر بن مالك فإنه يعرف الحقيقة بأنها الكلمة المستعملة من غير تأويل فيما يدل عليه بالوضع، وتقسم الحقيقة إلى لغوية وعرفية وشرعية، ويعرف المجاز بأنه الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له مع قرينة مانعة من إرادة معناها فيه ويقسم المجاز إلى قسمين: مجاز لغوي، ومجاز عقلي، ويقسم المجاز اللغوي إلى أربعة أقسام وهي:

---

(1) ابن عبد السلام، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز، ص ١١٢، وانظر: جلال الدين، السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، ج٢/٨٩، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

(2) عبد البديع، لطفي: بين البلاغة العربية والفكر الحديث، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م،ص ١٧-١٨.

١- المجاز الراجع إلى معنى الكلمة الخالي عن الفائدة وهو ما عدي عن الدلالة على حقيقة بقيد إلى الدلالة عليها بدونه لقرينة، كقول الشاعر: ولكن زنجي عظيم المشافر"[١].

٢- المجاز الراجع إلى معنى الكلمة المفيد الخالي عن المبالغة في التشبيه، وهو ما عدي بالقرينة عن مفهومه الأصلي إلى غيره بملاحظة بينهما ونوع تعلق، كاليد إذا أريد بها النعمة والقدرة[٢].

٣- المجاز الراجع إلى معنى الكلمة المفيد المبالغة في التشبيه ويسمى الاستعارة ويعد الاستعارة من المجاز اللغوي، لاستعمال اللفظ غير ما وضع له[٣].

٤- المجاز الراجع إلى حكم الكلمة في الكلام وهو أن تعدى الكلمة عن إعرابها إلى غيره لزيادة[٤]. كقوله تعالى: "وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا "[٥]. وهنا يشير إلى موقع المجاز من خلال السياق والمعنى الذي تفيده الكلمة من خلال جملة الكلام الذي ترد وتقع فيه أو حذف كقوله تعالى: "وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ "[٦]. والحذف ألحق بالمجاز لأنه يشبه في تعديه عن أصله، وإن لم يشمله حد المجاز[٧].

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٢٢-١٢٣.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٢٤.

(٣) المصدر نفسه: ص ١٢٨.

(٤) المصدر نفسه: ص ١٤٣.

(٥) سورة النساء: آية ٧٩.

(٦) سورة يوسف: آية ٨٢.

(٧) ابن مالك، بدر: المصدر نفسه، ص ١٤٣.

والمجاز العقلي عند ابن مالك هو الكلام المزال وإسناده عما هو له عند المتكلم إلى غيره بضرب من التأول[١]. وهو المجاز الذي يفهم عن طريق العقل، لا من طريق اللغة. وهو ثلاثة أقسام:

الأول: ما طرفاه حقيقتان: كقوله تعالى: "وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا "[٢]، وقولنا :"هزم الأمير الجند".

الثاني: ما طرفاه مجازان: كقوله تعالى :" فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ "[٣]. فإسناد الخسران للتجارة وهو لأصحابها من الإسناد المجازي.

الثالث: ما أحد طرفيه مجازي دون الآخر، كقوله تعالى: "حَتَّى تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا "[٤]. حيث أسند وضع أوزار الحرب للحرب مجازاً، وهو في الحقيقة للمتحاربين[٥].

فبدر بن مالك لم يأت بجديد يذكر، فحده للحقيقة والمجاز، وتقسيماته للمجاز، لغوي، وعقلي، وتقسيم المجاز اللغوي إلى أضرب كان متتبعاً لخطى السكاكي، وما جاء في كتابه "مفتاح العلوم" .

ويعرف ابن الأثير الحلبي الحقيقة بأنها اللفظ المستعمل فيما وضع له في اصطلاح الخطاب، والمجاز عكسه بشرط العلاقة ويفرق ابن الأثير الحلبي بين الحقيقة والمجاز، وذلك بأن الحقيقة جارية على العموم في نظائره نحو ذلك "زيد عالم" صدق على كل ذي علم، والمجاز عكسه، وكذلك عدم الإطراد في المجاز وثبوته في الحقيقة، وعلامة الحقيقة المبادرة

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٤٤.

(٢) سورة الأنفال: آية ٢.

(٣) سورة البقرة: آية ١٦.

(٤) سورة محمد: آية ٤.

(٥) ابن مالك ، بدر: المصدر نفسه، ص ١٤٦.

إلى الفهم بلا قرينة، والمجاز عكسه، وإذا وقعت كلمة يحتمل أنها حقيقة ومجاز، فالحقيقة بها أولى، فالحقيقة هي الأصل، ولا يلجأ إلى المجاز إلا للضرورة[1].

والحقائق ثلاث عنده، وهي التي وردت عند ابن مالك من قبل: حقيقة لغوية، وشرعية، وعرفية، ولكن الحقيقة الشرعية مقدمة على ما سواها، ثم العرفية مقدمة على اللغوية[2].

والمجاز مقدم عند ابن الأثير الحلبي، وهو أولى من الحقيقة في غالب الكلام لتنوع محاسن الألفاظ والمعاني، كالاستعارة، والكناية، والتشبيه وغير ذلك، وذلك لأن المجاز يشكل قيمة كبيرة في تجاوز حدود النظام اللغوي والخروج عن مألوفة والعدول فيه عن المستوى الاصطلاحي، إذ يشكل المجاز أهمية كبرى في خلق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتمثيل[3].

وقد أشار ابن الأثير الحلبي بأن المجاز وضروبه يعني التعدي والعدول عن الحقيقة، وهذا هو جوهر الانحراف الأسلوبي[4]. يقول: ".. المجاز هو مفعل من الجوار الذي هو التعدي من قولهم: جزت موضع كذا، أي تعديت، والمجاز أولى من الحقيقة في غالب الكلام... [5].

ويذكر شواهد قرآنية، ويخلص بأن المجاز موجود في القرآن الكريم، ويرى رأي ابن قتيبة في وجود المجاز في القرآن الكريم، يقول: " ويرى ابن قتيبة أن المجاز جزء من بنية

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٤٤.

(٢) المصدر نفسه: ج١/٤٤-٤٥.

(٣) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، ص ١٢١

(٤) المرجع نفسه: ص ١٢١.

(٥) الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/٤٥.

اللغة لا تقوم إلا به، وإذا حذف ضاع نصفها"[١] والمجاز يفيد التوسع في اللغة، حيث تأخذ الكلمات معنى أوسع مما لو استعملت على حقيقتها، يقول: "... وكذا في كثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، استعمل المجاز، وكانت الكلمات به أفسح مما لو استعملت على حقيقتها"[٢].

وأقسام المجاز عنده عديدة منها: مجاز بسبب مشاركة في خاصة، كما يقال للشجاع: أسد، ومجاز الزيادة في الكلمة لمعنى ما كقوله تعالى: " فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ لِنتَ لَهُمْ "[٣]. أي فبرحمة، وما زائدة مجازاً ومجاز الحذف، كحذف الموصوف وإقامة الصفة مقامة، أو حذف الصفة وإقامة الموصوف مقامها. ثم يتحدث عن المجاز المرسل، ومنه: تسمية الشيء بما يؤول إليه، كقوله تعالى: "إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا "[٤]. وتسمية الشيء بما يجاوره، كقولهم للمزاده، راويه، وإنما "الراوية" الجمل ومنها تسمية الشيء ببعضه كأن تقول: أريد وجهك، وإنما تريد بدنه كله ومنه تسمية الشيء بدواعيه، كتسميتهم الاعتقاد قولاً، وتسمية الشيء باسم أصله، كقولك للآمدي "مصنفه" وتسمية الشيء باسم ضده، كقولك: للأسود "كافور" والكافور أبيض وتسمية الشيء بمكانه، كقولك للمطر :"سماء" لأنه ينزل من السماء، ومنه إطلاق اسم المطلق على المقيد، وهو إطلاق العام وإرادة الخاص، ويسمى إطلاق الكل على الجزء، فالعام هو الكل، والخاص هو الجزء والمطلق والمقيد بالعكس من ذلك[٥].فابن الأثير الحلبي يعدد المجاز وأقسامه، وهو بهذا التقسيم يحتذي خطى من سبقه، وذلك بأنه في تقسيماته هذه لم يخرج عما جاء به من تقدمه من البلاغيين في هذا المجال.

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز ، ج١/٤٦.

(٢) المصدر نفسه: ج١/٤٦.

(٣) سورة آل عمران: آية ١٥٩.

(٤) سورة يوسف: آية ٣٦.

(٥) الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/ ص ٤٦- ٤٧.

الاستعارة

العارية والعارة: ما تداولوه بينهم وقد أعاره الشيء، وأعاره منه، وعاروه إياه. والمعاورة والتعاور: شبه المداولة والتداول في الشيء بين اثنين واستعاره الشيء، واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه والعارية منسوبة إلى العارة وهو اسم من الإعارة تقول: أعرته الشيء أعيره، إعارته، وعاره[١].

وأعاره الشيء، وأعار منه، وعاوره إياه، وتعور، واستعار: طلبها، واستعاره منه: طلب إعارته[٢].

فالاستعارة في مفهومها اللغوي لا تكون إلا بين اثنين، على سبيل الإعارة والاستعارة عند الجاحظ ترد عند تعليقه على هذه الأبيات:

يَا دَارُ قَدْ غَيَّرهَا بِلاَهَا ... كَأَنمَّا بِقَلَمٍ مَحَاهَا

أَخْرَبَها عُمْرَانُ مَنْ بَناها ... وَكَرٌّ مُمساها على مَغْنَاهَا

وَطَفِقَتْ سحابةٌ تَغْشَاها ... تَبكى على عِراصِها عَيْنَاها

يعلق على البيت الثالث بقوله: وطفقت، يعني ظلت تبكي على عراصها عيناها، عيناها ها هنا للسحاب، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة وهي "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[٣].

فالجاحظ في هذا التعريف قد جعل الاستعارة من المعنى اللغوي، إذ مراد الجاحظ من هذا التعريف، جعل الاستعارة نقل لفظ من معنى عرف به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة: عور.

(٢) أبادي، الفيروز: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت: مادة "عور".

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١/١٥٢-١٥٣.

يعرف به، ولكن الجاحظ لم يقيد هذا النقل بقيد أو يشترط له شرطاً[١]. كما أنه لم يبين عن فائدة هذا النقل، أهو لإيضاح الفكرة، وتفصيل المعنى، أو أنه للتزيين والتجميل"[٢]. والجاحظ في مفهومه للاستعارة لم يبن عن علاقتها بالتشبيه، ويدخل تحت تعريفه للاستعارة الأعلام المنقولة، والمجاز مطلقاً، كما أنه يضع شرطاً للعلاقة بين طرفي الاستعارة وهو "إذا قام مقامه"[٣].

وأما ابن قتيبة فيقول: "فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، مجاوراً لها، أو مشاكلاً، فيقولون للمطر: سماء؛ لأنه من السماء ينزل، فيقال: ما زلنا نطأ السماء حتى أتيناكم، قال الشاعر:

إِذَا سَقَطَ السَّمَاءُ بِأَرْضِ قَوْمٍ ... رَعَيْنَاه وَإِنْ كَانُوا غِضَاباً

ويقولون: ضحكت الأرض: إذا أنبتت؛ لأنها تبدي عن حسن النبات، وتنفتق عن الزهر، كما يفتر الضاحك عن الثغر، ولذلك قيل لطلع النخل إذا انعتق عنه كافوره: الضحك؛ لأنه يبدو منه للناظر كبياض الثغر، ويقال: ضحكت الطلعة، ويقال: النور يضاحك الشمس؛ لأنه يدور معها[٤].

فابن قتيبة يطلق اسم الاستعارة على كل كلمة منقولة من مسماها القديم إلى مسمى جديد بشرط أن يكون المسمى الجديد بسبب، أو جوار، أو تشاكل من المسمى الأول[٥].

---

(١) شيخون، محمود: الاستعارة نشأتها وتطورها، أثرها في الأساليب العربية، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٧.

(٢) الصاوي، أحمد: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص ٣٩.

(٣) أبو العدوس، يوسف: النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب، الحولية الحادية عشرة، الرسالة السادسة والستون، الكويت، ١٩٩٠م، ص ٢٩.

(٤) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص ١٣٥- ١٣٦.

(٥) السامرائي، مهدي: المجاز في البلاغة، ص ٧٣.

وتعريف ابن قتيبه للاستعارة ينطبق على المجاز كله، ولا سيما المرسل الذي من علاقاته السببية، والمجاورة، وهذا واضح من الأمثلة السابقة الذكر، ويتعلق ابن قتيبة بالاستعارات المألوفة "القديمة" نحو "ضحكت الأرض" حيث يرى أن العلاقة في هذا المثال بين المعنى المنقول إليه اللفظ، والمنقول فيه علاقة المشابهة، فهي تقال: إذا أنبتت الأرض؛ لأنها تبدي عن حسن النبات، وتتفتق عن الزهر كما يفتر الضاحك عن الثغر، ومن هنا فابن قتيبة يشير إلى أن المقصود بالاستعارة هي عملية النقل، نقل لفظ من معناه الذي عرف به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يعرف به لعلاقة بين المعنى المنقول إليه، واللفظ المنقول منه[١]. فالاستعارة عند ابن قتيبة تقوم على فهم شيء على ضوء شيء آخر[٢]. وهذه العملية التي تقوم على تناول شيء عبر شيء آخر تعني إدراك لمشابهة قائمة، أو مكتشفة، أو مبتكرة بين الأشياء، وهذه المشابهة بين الشيئين هي جوهر العملية الشعرية[٣].

وأما ثعلب (ت ٢٩٤هـ) فيقول بأن "الاستعارة" هو أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه، كقول امرئ القيس في صفة الليل، فاستعار له وصف الجمل، يقول:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[٤]

ولا يخرج مفهوم ثعلب للاستعارة عن الجاحظ وابن قتيبة فهي تعني نقل اللفظ واستعارته لمعنى سواه، ويشير أحمد الصاوي إلى دراسة ثعلب للاستعارة بقوله: "إن دراسة ثعلب للاستعارة تتضمن زيادة على الإبانة عن المعنى وحسن الصورة والناحية التطبيقية،

---

(١) أبو العدوس، يوسف: النظرية الاستبدالية للاستعارة، ص ٣١.

(٢) ستين، جيرارد: فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة: محمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٢٦.

(٣) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٤٦.

(٤) القيس، امرؤ: الديوان، ص ٤٨، وانظر: ثعلب: قواعد الشعر، ص ٥٧.

والتي تتلخص في الكشف عن مواطن الجمال في شواهدها، فلم يقف باللون عند تعريفه، بل وجه هذا التعريف ووضحه ببيانه في شواهده حتى تطمئن النفس لما تسمع"[١].

والاستعارة عند ابن المعتز قسم من أقسام البديع الخمس التي تناولها في كتابه "البديع" ويحدها، بقوله: "وهي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها " مثل: أم الكتاب" ومثل: "جناح الذل" ومثل قول القائل: "الفكرة مخ العقل" فلو قال: "لب العمل" لم يكن بديعاً[٢].

ويركز ابن المعتز في تعريفه للاستعارة على فكرة النقل، وتعريفه غير محدد،[٣] حيث يدخل فيها غير الاستعارة، حيث يشمل هذا التعريف الأنواع المجازية كلها[٤]. وهي نظرة توضح المعنى، وتكشف حسن الصورة وهو الهدف المطلوب في الاستعارة، فقولنا: "الفكرة مخ العمل" أفضل من قولنا "لب العمل" فهذا ليس بديعاً، وهذا يعني أن استعارة المخ للب وضحت المعنى، وألبست الصورة ثوباً من الجمال والحسن[٥].

وأما الآمدي فإنه يشترط وجود مناسبة بين اللفظ وما يستعار له، وإذا كانت كذلك فإنها تكون لائقة به، وملائمة لمعناه، يقول: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه، وهو يعلق على بيت امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

---

(١) الصاوي، أحمد: مفهوم الاستعارة، ص ٣٤-٣٥.

(٢) ابن المعتز: البديع، ص ٢.

(٣) ابو العدوس، يوسف: النظرية الاستبدالية للاستعارة، ص ٣٠.

(٤) السامرائي، مهدي: المجاز في البلاغة العربية، ص ٧٥.

(٥) شيخون، محمود: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص ١٦.

وقد عاب امرئ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات ولا المجازات، وهو في غاية الحسن والجودة، والصحة؛ لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه، ويترقب تصرمه، فلما جعل له وسطاً يمتد، وأعجازاً مرادفة للوسط، وصدراً متثاقلاً في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متمطياً من أجل امتداده؛ لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له[1].

فأفضل وأحسن الاستعارات عند الآمدي هي الاستعارات التي فيها تناسب بين اللفظ وما استعير له، وأحسنها ما أبان عن الحقيقة واقترب منها وأصاب المعنى وفي تعليق الآمدي السابق على بيت امرئ القيس يلاحظ مدى التطور الذي ظهر على النقد الأدبي في القرن الرابع، فقد شوهد عند ثعلب عند تعريفه للاستعارة واستشهاده ببيت امرئ القيس السابق، بقوله: "إن امرئ القيس في صفة الليل فاستعار له وصف الجمل"، حيث قام الآمدي بتحليل البيت تحليلاً نقدياً ينم عن خبره ودراية في الشعر وموضوعاته، ووجه نقداً لمن عاب امرئ القيس في هذا البيت بأنهم لا يعرفون طبيعة اللغة من حيث الاستعارة والمجازات، ومن هنا كان البيت السابق بالنسبة لديه في غاية الحسن والجودة والصحة، لما تضمنه من استعارات مناسبة ومطابقة ما بين اللفظ وما استعير له.

---

(١) الآمدي: الموازنة، ص ٢٦٦.

ويحد الرماني الاستعارة بقوله: "هي تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"[١].

وفي تعريف الرماني السابق للاستعارة فإنه لا يخرج عن التعريفات السابقة، فهو يسمح بدخول غير الاستعارة فيها كالأعلام المنقولة، والمجاز بأنواعه ويرى أن وظيفة الاستعارة هي الإبانة والوضوح، وذلك لأنه أثناء دراسته لآيات القرآن الكريم كان يحاول أن يثبت أن القصد من الاستعارات في الآيات القرآنية هو الإبانة والوضوح[٢].

ويفرق الرماني بين الاستعارة والتشبيه: فالتشبيه لا بد فيه من أداة، والاستعارة لا بد فيها من حذف الأداة، والعبارة المستخدمة في التشبيه مستعملة في حقيقتها أما المستخدمة في الاستعارة فمستعمله في غير معناها الموضوع لها في أصل اللغة[٣]. فالاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، مثلها مثل التشبيه، ولكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه وإذا كان التشبيه يقوم على طرفين يجتمعان معاً، فإننا بالاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه؛ لعلاقة شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه[٤].

وقد حد أرسطو الاستعارة بقوله: "الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر"[٥]. فعملية النقل عند أرسطو تقدم لنا وضعاً عاماً لدلالتها، ولكنه لا يحددها؛ لأن عملية النقل يمكن

---

(١) الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٨٥.

(٢) انظر: شيخون، محمود: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص٢٢، ويوسف أبو العدوس: النظرية الاستبدالية للاستعارة ، ص ٣٨.

(٣) انظر: الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٨٦-٨٧.

(٤) أبو العدوس، يوسف: المرجع نفسه، ص ٩.

(٥) أرسطو: فن الشعر، ص٨٥.

أن تتم على أنحاء مختلفة ومتعددة، لذا فإن تعريف الاستعارة عند أرسطو ينطبق على كل عملية نقل للألفاظ[١]. أي استبدال لفظ بلفظ، وقد تعني عملية النقل كذلك نقل المعنى من تعبير إلى آخر[٢].

وتأخذ الاستعارة معنى النقل أيضاً عند القاضي الجرجاني، ولكن وظيفتها في تقريب الشبه، والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له، والتوافق ما بين اللفظ والمعنى والتطابق فيما بينهما، حتى لا منافرة بينهما، يقول: "الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقل العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها، تقريب الشبه، ومناسبة المستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد منافرة بينهما، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[٣].

فالقاضي الجرجاني يشير إلى أن الاستعارة استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي لعلاقة المشابهة فالعلاقة التي تقوم بين المعنى الأول للكلمة ومعناها الثاني على المشابهة[٤]. واشترط القاضي الجرجاني في المشابهة أن تكون قريبة، والائتلاف بين الألفاظ، أي ألفاظ الاستعارة حتى لا يكون بينها منافرة، ويحدث الانسجام بينها جمالاً في الصورة وتوضيحاً للفكرة[٥].

ويعرف أبو هلال العسكري الاستعارة بقوله: "هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة، أو

---

(١) الزعبي، زياد: الترجمة وتوليد المصطلح، الميتافورا الأرسطية في النقد العربي، المنارة، عدد٢، مجلد، ٢٠٠٢م، ص ٢٤٨.

(٢) أبو العدوس، يوسف: النظرية الاستبدالية للاستعارة، ص ١١.

(٣) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤١.

(٤) السيد، شفيع: التعبير البياني، ص ٩٩.

(٥) شيخون، محمود: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص٢٠.

تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارات المصيبة[١].

يشير العسكري إلى الاستعارة أيضاً بأنها عملية نقل، ولكن هذه العملية لها أغراض عديدة، فشرح المعنى شرحاً وافياً يقربه من ذهن السامع ويوضحه في نفسه أو يؤكده، ثم المبالغة في إدخال المشبه في جنس المشبه به أو نوعه، وتصوير المعنى بصورة الغريب الذي تشتاق النفس إلى معرفته، والاختصار والإيجاز والإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل، ثم ظهور العبارة في معرض حسن الصورة تقبله النفس، ولا تمجه الحواس[٢]. ويقارن العسكري بين الاستعارة والحقيقة يقول "بأن الاستعارة تتضمن كثيراً من الأغراض، ولولا هذه الأغراض لكانت الحقيقة أولى بها من الاستعمال[٣]. ويشير العسكري إلى علاقة الاستعارة بالمتلقي، وهي علاقة تنم عن تطور الاستعارة والنهوض بالتعريف وتغيير النظرة إلى الاستعارة مجرد كونها يراد بها الإبانة والوضوح، وذلك بأنه تنبه إلى نفسية السامع- المتلقي وما تفعله بنفسيته وتأثيرها فيه أكبر مما تفعله الحقيقة وتؤثر فيه، يقول: "وفضل هذه الاستعارة، وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"[٤].

ولا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة[٥]، حيث يصر العسكري على ضرورة البحث عن الحقيقة، ويستشهد بقول امرئ القيس:

وَقَدْ أغْتَدي وَٱلطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا　　　بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ[٦]

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٢٦٥.

(٢) انظر: شيخون، محمود: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص ٢٥.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين ، ص ٢٦٥.

(٤) المصدر نفسه : ص ٢٩٦.

(٥) المصدر نفسه: ص ٢٩٨.

(٦) القيس، امرؤ: الديوان، ص ٥١.

والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ؛ لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد في القيد من المنع فلست تشك فيه ولا بد من مشترك بين المستعار، والمستعار له والمعنى المشترك بين قيد الأوابد، ومانع الأوابد هو الحبس[1].

ويعلق رجاء عيد على رأي العسكري في بيت امرئ القيس السابق، فيقول: "المسوغ للبناء الأسطوري لدى البلاغيين هو الوصول إلى الحقيقة، وتكون مهمة البناء الاستعاري أن يزيدها وضوحاً وانكشافاً، أي البحث عن " المعنى" هو الأصل، والاستعارة تأتي للشرح، والإبانة، والتحسين والتزيين، ونزعم بأنه لا معنى مشترك بين "قيد الأوابد" وبين "مانع الأوابد" وإلا فقد الأداء قمته الفنية فامرؤ القيس أعطانا صورة أسطورية لفرسه في وصفه إياه بالمصدر "قيد الأوابد" كأنه صفة لا صفة به، وهي صورة بالإضافة إلى سواها تتجاوز مجرد "الحبس" أو "عدم الإفلات" لكن المفهوم السائد بأن الأداء الاستعاري مجرد إزالة اللفظ عن أصل وضعه، وأن المجاز تجوز عن الحقيقة إلى الاستعارة، في حين أن البناء اللغوي الجديد خلق لحقيقة لغوية جديدة[2].

ويعد ابن رشيق الاستعارة من أبواب البديع، وهي من محاسن الكلام ومن الوجوه التي يحسن بالشعر، ولكن إذا وقعت من موقعها ونزلت منزلها في الكلام[3]. بمعنى أن يكون هناك تناسب ما بين اللفظ المستعار والمستعار له ويرى أن الاستعارة من الاتساع في الكلام امتداداً ودالة ليس ضرورة وذلك لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وهذه ميزة للغة العرب، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم وإنما كانت استعارتهم مجازاً واتساعاً[4].

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين ، ص ٢٩٨- ٣٠٠.

(٢) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص ١٢٧.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ج١/٢٧١.

(٤) المصدر نفسه: ج١/٢٧٥- ٢٧٦.

ولا يخرج مفهوم الاستعارة عند ابن سنان الخفاجي عن مفهوم الرماني لها حيث يأخذ بتعريفه[1]، وفي حديثه عن التفريق بين الاستعارة والتشبيه، فإنه يرى بأن الفرق بين التشبيه والاستعارة لا يقع بأداة التشبيه فقط، لأن التشبيه قد يأتي بغير الألفاظ الموضوعة له، ويكون حسناً مختاراً، ولا يعده أحد في جملة الاستعارة لخلوه من آلة التشبيه، كقول الشاعر:

فَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقَتْ   وُرْداً وعَضَّتْ عَلَى العُنّابِ بِالبَرَدِ

وكلاهما تشبيه محض، وليس استعارة، وإن لم يكن فيهما لفظ من ألفاظ التشبيه[2]، وهذا خلاف رأي الرماني الذي قال بأن الفرق بين الاستعارة والتشبيه بأداة التشبيه.

ويقسم ابن سنان الاستعارة إلى قسمين: قريب مختار، وهو ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي، وشبه واضح، وبعيد مطرح وسبب بعده يكون مما استعير له في الأصل أو لأجل أنه استعارة مبنية على استعارة فتضعف لذلك[3]. ويطلق عليها رجاء عن اسم الاستعارة العنقودية وهي التي تبنى على استعارة أخرى[4].

ويتناول عبد القاهر الجرجاني الاستعارة في كتابيه، دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" حيث يعدها مرة مجازاً عقلياً، ومرة أخرى مجازاً لغوياً، وهو يرفض ويرد حد كل من قال بأن الاستعارة، نقل للعبارة عما وضعت له يقول: "واعلم أنه كثر استعمال لفظ النقل في الاستعارة، كتعريف العسكري والقاضي الجرجاني، وإطلاقهم في الاستعارة أنها نقل للعبارة عما وضعت له من ذلك، فلا يصح الأخذ به[5].

---

(1) انظر: الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٠٨-١٠٩.

(2) المصدر نفسه، ص ١٠٩-١١٠.

(3) المصدر نفسه ، ص ١١٠.

(4) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ٢٢٤.

(5) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٤٣٤- ٤٣٥.

ثم يقول: "بأن الاستعارة إنما هي إدعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء "كقولك" "رأيت أسداً" أنه أراد به المبالغة في وصفه بالشجاعة، وأن يقول: "إنه من قوة القلب، ومن فرط البسالة وشدة البطش لم نعقل ذلك من لفظ الأسد، ولكن من ادعائه معنى الأسد فالاستعارة كالكناية تعرف المعنى فيها عن طريق المعقول دون اللفظ" (١).

لقد أفاض عبد القاهر في بيان الاستعارة والتشبيه والتمثيل مؤكداً أن الاستعارة إدعاء معنى اللفظة لا نقلها حتى يكون ذلك ادعى إلى تفهم حقيقة الاستعارة، حيث إنها صورة فنية وليدة الخيال فعندما نقول: "أراك تقدم رجلاً وتؤخر الأخرى"(٢) على سبيل الاستعارة التمثيلية، فإننا نقصد إلى التردد الذي هو أمر معنوي، فليس هناك على الحقيقة تقديم رجل أو تأخير الأخرى، وإنما هي المشابهة بين هذا العمل المادي وذلك الأمر المعنوي "التردد" ولو كنا قد أردنا هذا العمل على حقيقته دون أن يكون هناك إدعاء أو قصد معنوي لما كانت هذه الاستعارة أصلاً في الحسبان(٣).

ويعد عبد القاهر الاستعارة مجازاً لغوياً قائماً على النقل في كتابه "أسرار البلاغة" يقول "الاستعارة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر، أو غير الشاعر في غير ذلك، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"(٤).

والظاهر من هذا التعريف بأن الاستعارة عبارة عن نقل كلمة أو عبارة عن معناها الأصلي، أو المتعارف عليه إلى معنى آخر على سبيل العارية، وبذلك لا تخرج الاستعارة عند

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، ص ٤٣٤، ٤٣٧، ٤٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٢١-٣٢٢.

(٣) الصاوي، أحمد: مفهوم الاستعارة، ص ٨٤.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: المصدر نفسه، ٢٩.

عبد القاهر عما عرفت به من قبله من أنها نقل العبارة أو الكلمة من معنى إلى معنى للبيان والإيضاح[١]. وقد سوغ عبد القاهر فكرة النقل في الاستعارة على أن يكون نقلاً في المعنى؛ لأن الفكرة لا تقوم على التصرف في دلالات الألفاظ بنقلها، وإنما على توسيع الدلالة فحين تتسع دلالة اللفظ الأصلي يصح أن تحل كلمة محل أخرى، فيتم بالاستعارة إيجاد صلة بين المعنيين، وحين يصح ذلك يصح أن يحل اللفظ محل اللفظ، لأنه يكون لائقاً بالشيء الذي استعيرت له المعاني، ومناسباً لمعناه[٢].

ويقسم عبد القاهر الاستعارة إلى قسمين هما: استعارة غير مفيدة والهدف من استعمالها التوسع في اللغة، يقول: "وهي اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة، والتنوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفه للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس[٣].

والاستعارة المفيدة، وهي ما بان باستعارته فائدة ومعنى من المعاني، وغرض من الأغراض، وهي الاستعارة الحقيقية، وهي واسعة لا تحد فنونها[٤].

وهي عنده تنبعث عن التشبيه يقول: "وهي أمد ميداناً وأشد افتتاناً وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، واذهب نجداً في الصناعة وغوراً من أن تجمع شعبها وشعوبها وتحصر فنونها وضروبها"[٥].

---

(١) شيخون، محمود: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص ٣٥- ٣٦.

(٢) معلوف، سمير: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، ص ٤٤٠-٤٤١.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٩.

(٤) مطلوب، أحمد: عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، ص١٥١.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: المصدر نفسه ، ص ٤٠.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، وذلك عند حديثه عن الاستعارة المفيدة، ولقد أشار إلى الاستعارة التصريحية بقوله: "أن تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه، وتجعله متناولاً له تناول الصفة للموصوف، وذلك، كقولك: "رأيت أسداً" وأنت تعني رجلاً شجاعاً.. فالاسم في هذا كله كما تراه متناولاً لا شيئاً معلوماً يمكن أن ينص عليه، فيقال إنه عنى بالاسم وكنى عنه، ونقل عن مسماه الأصلي، فجعل اسماً له على سبيل الاستعارة والمبالغة في التشبيه"[1].

وأشار إلى الاستعارة المكنية بقوله: "أنْ يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه، فيقال هذا هو المراد بالاسم، والذي استعير له، وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه، كقول لبيد:

وَغَداةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقَرَّةٍ   إذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا[2]

وذلك أنه جعل للشمال يداً، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يتمكن أن تجري اليد عليه كإجراء الأسد، والسيف على الرجل، في قولك: انبرى لي أسد يزأر، وسللتُ سيفاً على العدو لا يفل"[3].

ويفرق بين النوعين السابقين للاستعارة، ومشيراً إلى أن الأصل في الاستعارة هو التشبيه قائلاً: "ويفصل بين القسمين أنك إذا رجعت في القسم الأول إلى التشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة تفيد وجدته يأتيك عفواً، كقولك في "رأيت أسداً"، رأيت رجلاً كالأسد، أو شبيهاً بالأسد، وإن رمته في القسم الثاني وجدته لا يواتيك عفواً تلك المواتاة، إذ لا وجه لأن

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة ، ص٤٢.

(٢) ابن ربيعة، لبيد: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦١م، ص ١٧٦.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: المصدر نفسه: ص٤٣.

يقول: "وإذا أصبح شيء مثل اليد للشمال أو حصل شبيه باليد للشمال" وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخترق إليه ستراً وتعمل تأملاً وفكراً"[١] معنى هذا الكلام أن الاستعارة المكنية عند عبد القاهر أبلغ من الاستعارة التصريحية، وذلك لأنها تتطلب مزيداً من الجهد، وإعمال العقل والذهن والتأمل، والتفكير.

ويقسم الاستعارة إلى أضرب، منها استعارة محسوس لمعقول، واستعارة محسوس لمحسوس للشبه في أمر معقول، واستعارة معقول لمعقول[٢]. ويفضل الاستعارة العقلية على سواها، وذلك لما فيها من بعث الخيال، وشحذ، وتحريك للذهن، ولا تتأتى إلا لذوي العقول النيرة، وأصحاب الحكمة، والأذهان الصافية، يقول: "وضرب ثالث وهو الصميم الخالص من الاستعارة، وحده أن يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية... واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها... فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعارة لأن تعي الحكمة وتعرف فصل الخطاب"[٣].

ويتحدث عبد القاهر عن فائدة الاستعارة وقيمتها ووظائفها، منها:

١. التزيين والتجميل، حيث وصف عبد القاهر الاستعارة، يقول: "... وهي أمد ميداناً، وأشد افتتاناً، وأكثر جرياناً... نعم وأسحر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدراً، ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً،... وأن تخرج لك من مجراها جواهر إنْ باهتها الجواهر مدّت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر... [٤].

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة ص٤٤.

[٢] المصدر نفسه: ص٦١.

[٣] المصدر نفسه: ص٦٠.

[٤] المصدر نفسه: ص٤٠.

٢. الاختصار والإيجاز، يقول: "... أنها تعطيك الكثير من المعاني في القليل من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر.. [١].

٣. الجدة: يقول: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن منفرد، وفضيلة مرموقـة، وخلابة مموقة"[٢].

٤. الإيضاح: يقول عبد القاهر: "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليلة.. [٣].

فوظيفة الإيجاز والاختصار تدل على أن التعبير الاستعاري غني بحيث يـستطيع أن يجمع بين الأشياء المتعددة المتناثرة في قالب واحد، أو يحول الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة[٤]، وإلى هذا المعنى أشار ريتشارد، حيث يرى "أن الاستعارة وسـيلة عظمـى يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبـل، وذلـك لأجـل التأثير في المواقف والدافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي ينشأ الذهن فيها، وإذا فحصنا الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقـات المنطقيـة المتضمنة إلا في حالات قليلة جداً"[٥].

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: ص٤١.

(٢) المصدر نفسه: ص٤١.

(٣) المصدر نفسه: ص٤١.

(٤) الصاوي، أحمد: فن الاستعارة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩م، ص٣٢٢.

(٥) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد بـدوي، المجلـس الأعلـى للثقافـة، القـاهرة، ٢٠٠٥م، ص٢٩٦م.

وقد ذهب عبد القاهر على أن المشابهة الأبهى هي تلك التي تكتشف بين مختلفات، وأن التشابه المطلق يعدم التشبيه أو الاستعارة، أو الرمز، ويمنع تدفق الشعرية[١].

وفي كلام جيرارد عن الاستعارة الخيالية يلتقي مع ريتشاردز بأن العلاقة بين حدي الاستعارة ليس شرطاً أن تقوم على التشابه، يقول: "فيمكن الحجاج بأن الاستعارة شكل من الخيالية نفسها، فهي تعمل بتطابق مفهومين، لا يمكن أن يتطابقا إذا تشبث أحدهما بقوانين الحقيقة الحرفية والمرجع"[٢]. فالتركيب الاستعاري إنما هو الناتج الطبيعي للتفاعل ما بين طرفي الاستعارة، وهذا التفاعل لا يلمس ويلاحظ له أثر إذا درسنا النص الاستعاري بالطريقة التقليدية التي تقوم على أساس المقارنة[٣]. ففاعلية الاستعارة تكمن في فهم المستوى العميق لدلالتها لا المستوى السطحي، حيث أشار البلاغيون على أن النقل لا يتصل بالمستوى السطحي، أو المنطوق، وإنما مهمته تكون لمستوى أعمق، وذلك لأننا لا نأخذ لفظ " الأسد " لكي نطلقه على " الفارس " وإنما يجب تجاوز هذا المستوى الصوتي إلى المنتوج الدلالي، بحيث تصبح مهمة الدال إشارية خالصة، أي أن فنية الاستعارة في تعاملها مع المدلول[٤].

إنّ الاستعارة تختصر المسافات فيما بين المعاني، وتجمع ما ليس بينه رابطة من قبل لإدراك أوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة هذه بما يركز معنى خاصًا له تأثيره الحاد والقوي، إنّ وظيفة الاستعارة لا تقف عند حد التزيين والتحلية، كما أنها ليست شرحًا، ولا توضيحًا، وليست تقوية، ولا تدعيمًا لمعنى نثري، وإنما قيمتها الحقيقية كونها وسيلة اكتشاف

---

(١) أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص٤٦.

(٢) ستين، جيرارد: فهم الاستعارة في الأدب، ص٦٥.

(٣) السامرائي، مهدي: المجاز في البلاغة العربية، ص ١٣٨.

(٤) عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة ناشرون، لبنان، ١٩٩٧م، ص ١٧١.

العالم الداخلي للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ[1].

ويشير عز الدين إسماعيل إلى العلاقة بين المفردات، وما تثيره هذه المفردات في نفس المتلقي خاصة إذا كان الارتباط بينهما غير متوقع، فإن لها في النفس وقعًا خاصا بحيث تثير ذهن المتلقي وشد انتباهه، وإثارة دهشته، يقول : "والشعر إذا كان تقريراً عقلياً صرفا كان مدعاة للملل، والأداء الحسي الذي يمثل الشعر لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحية، فكثير من هذه الكلمات قد صار باردًا حائل اللون خلال الاستعمال الروتيني. وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار. وهذا الارتباط غير المتوقع محبب في الشعر، رغم أن الحقيقة الواقع لا تقبله. ذلك أن هذا الارتباط يكون دائمًا شيئًا جديدًا يحمل الإثارة، وفي هذا تتفق الصورة الشعرية إلى حد كبير مع صورة الرسام الحديث في إعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات"[2].

ومن سمات الاستعارة أنها تمنح جواً غريبًا، وأنها تعطي أسماء لأشياء لا أسماء لها بالانبثاق من شيء قريب منها، وأنها ضرب من اللغز. وأكثر الوظائف حيوية لهذا النوع من الصورة المجازية هي توسيع إمكانات اللغة، أي خلق معان جديدة من خلال صلات جديدة[3]. وتتميز الصور المبنية على الاستعارة والمجاز بأنها تثير الخيال، وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة عالية من التركيب والتعقيد، وتطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية،

---

(١) الصاوي، أحمد: فن الاستعارة، ص ٣٤٤ ، ٣٤٥.

(٢) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢م، ص٧٠.

(٣) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م ص ٢٣٠.

والتماس المتعة في استخدام الملكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق[١]، ومحور الاستعارة والصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية[٢].

ويعد شكري عياد الاستعارة والتشبيه والمجاز المرسل والكناية مكونات الصورة الشعرية" ويشير إلى أنها تخاطب الخيال، وأنها تثير ارتباطات ذهنية متصلة بإحدى الحواس، وأنها تربط بين شيئين يمكن أن يكونا متباعدين في الظاهر. ومجال الاختيار مفتوح أمام الشاعر في أثناء استخدامه للاستعارة والتشبيه، فهو حين يشبه أو يستعير لا يكون مقيدًا بعلاقات خارجية. فكل استعارة أو تشبيه لابد أن يربط بين طرفيهما تشابه ما، وبما أن مادة الصور ليست هي المحسوسات الموجودة في الخارج، ولا نسخا منها مختزن في الذهن، وإنما هي آثار هذه المحسوسات، عندها يمكن أن يقوم التشابه بين أشياء شديدة التباعد في الواقع، وهذا التباعد والاختلاف يختلف من شخص إلى آخر ومن حال إلى حال حسب الخبرات النفسية والسمات الشخصية والبواعث الواقعية، والصورة بهذا المعنى هي جزء من نسيج العمل الأدبي، الذي يراد به دائما إحداث أثر فني في المتلقي، ومن ثم تختلف صنعة الصورة الأدبية، وأبرز ما يكون هذا الاختلاف هو مدى التباعد بين طرفي الصورة[٣]، وهذا التباعد بين طرفي الصورة تماما نقيض ما كان ينادي به النقاد القدماء، حيث كانوا يطالبون الشاعر بأن تكون تشبيهاته مصيبة، واستعاراته قريبة. ومن هنا كانت الاستعارات المفضلة لدى نقادنا،

---

(١) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م، ص٣٥٧

(٢) المرجع نفسه: ص ٣٥٩.

(٣) عياد، شكري: اللغة والإبداع: مبادئ في علم الأسلوب العربي، د.ن، ١٩٨٨م، ص ٦٨ - ٧٠

والتشبيهات المختارة عندهم هي الواضحة القريبة التي تتكشف أبعادها، ولا يبقى في جانب معتم، ولا إيحاء غامض[1].

ويشير أحمد الشايب إلى الاستعارة من خلال ربطها بمصطلح الصورة الشعرية، يقول: " ويراد بالصورة الشعرية ما تتجاوز بالعقل معناها الحرفي إلى معنى، أو معان أخرى مجازية، أو غيرها، وذلك يكون بالتمثيل والكناية، والاستعارة من كل ما يفتح أمام القارئ آفاقا من التفكير أو التخييل"[2].

ويربط مصطفى ناصف بين الصورة الشعرية، والمدلول الاستعاري للكلمات، يقول: " تستعمل كلمة الصورة عادة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[3]، والاستعارة عنده تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية وامتياز فوظيفة الاستعارة لا تكمن في أنها تهبنا معنى عميقا نطمئن إليه أثناء قراءة الشعر، فهي كذلك تكشف لنا باستمرار من علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشاعر على الكشف، والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات[4].

ويربط مصطفى ناصف أيضا بين الاستعارة والانحراف الأسلوبي في كتابه " نظرية المعنى" يقول: " الاستعارة انحراف من الأسلوب الواضح الدقيق"[5] فالانحراف الأسلوبي يخص اللغة الشعرية الفنية، فالخروج على اللغة المألوفة، والمتعارف عليها لا يقدر عليه إلا كل أديب متمكن، والانحراف له تأثير على المتلقي، لأنه يثير دهشته، ويشحذ همته للبحث عن

---

[1] دندني، محمد إسماعيل: ظاهرة الغموض في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٢٥٣ - ٢٥٤، حزيران، ١٩٩٢م، ص ٢٥ ، ٢٦.

[2] الشايب، أحمد: الأسلوب، ص ١٩٥.

[3] ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ص ٣.

[4] المرجع نفسه: ص ١٤٧.

[5] ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م، ص٨٥

الانحرافات في اللغة الفنية ومن ثم دلالاتها[1]. فالشعر انحراف عن المألوف القاعدي، واستخدام الانحراف الأسلوبي نتاج استخدام المادة اللغوية المتوفرة، وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة، وبالتالي يمكن للشاعر استثمار هذه الطاقات الكامنة في اللغة في إنتاجه الشعري[2].

فالانحراف الأسلوبي يخرج اللغة عن الاستخدام المثالي، أو الاعتيادي لها والمتمثل في الوظيفة اللغوية المنسجمة مع القواعد والمعايير التي وضعت من قبل علماء اللغة والنحو. أما الاستخدام غير المثالي للغة، فيمكن وصفه بالاستخدام البلاغي أو الفني للغة[3].

وتعد الاستعارة من أكثر وسائل الشعر الحديث قدرة على تغيير الواقع، وإذا كانت الاستعارة أصلا تقوم على أساس المشابهة بين الشيء والصورة، أو تحقيق الرابط بين الأشياء، فإنها اليوم قد أصبحت قوة للإبداع، ومن أهم ملكات الخيال الخالق، فقد تقلل من التشابه بين الأشياء، أو تقضي عليه تماما، وقد تجمع بين أشياء، لا ترابط بينها في الواقع[4]. وقد أشار النقاد العرب القدماء إلى التعابير المجازية وهي مرتبطة بالانحراف الأسلوبي، حيث عدوا هذه التعابير خروجا على العرف المألوف والذوق، وعدها بعضهم توسعا، أو اتساعا في اللغة، وأشاروا إلى ذلك في حديثهم عن المجاز والاستعارة، وحقيقة الشعر. وبهذا تكون الاستعارة أداة من أدوات التوسع الذي يمكن الشاعر من كسر قواعد اللغة ومنحها مجالات أوسع للتعبير عما يشعر به المبدع[5].

---

(١) عياد، شكري: اللغة والإبداع، ص ٧٨

(٢) عيد، رجاء: البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٣م،ص ١٤٥ ، ١٤٦ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠

(٣) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، ص ١١٨

(٤) ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة، اربد، ٢٠٠٠م، ص١٦

(٥)ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، أبحاث اليرموك، العدد الثاني، المجلد الثامن، ١٩٩٠م، ص ٤٥ ، ٤٦.

والاستعارة عند ابن منقذ تعني " استعارة الشيء المحسوس للشيء المعقول"[١] كقولـه تعالى: " وَلاَ تُظْلَمُونَ فَتِيلاً "[٢]، "وَلاَ يُظْلَمُونَ نَقِيرًا "[٣]، وفائدة أو وظيفة الاستعارة بالنسبة لـه التأكيد، واستخدام الاستعارة أوكد من استخدام الحقيقة، ويلتفت ابن منقذ إلى فاعلية الاستعارة في المتلقي، - إلى الناحية النفسية- ومدى تأثيرها في السامع، حيث إنها تفعل في النفوس ما لا تفعله الحقيقة"[٤]، فاستخدام الاستعارة يثير في المتلقي أشياء كامنة اتجاه النص ما لا تفعلـه الحقيقة، فاستخدام العبارات المجازية الاستعارية لها وقع في النفوس، ولها تأثير فيها أكثر من استخدام العبارات والألفاظ على حقيقتها. وأما الفخر الرازي فإنه لا يأخذ بتعريف الرماني للاستعارة " استعمال العبارة لغير ما وضعت له في أصل اللغة" ويرد الرازي هذا التعريف ويقول بأنه باطل من أربعة وجوه، هي:

١- أنه يلزم أن يكون كل مجاز لغوي استعارة.

٢- يلزم أن تكون الأعلام المنقولة من باب المجاز استعارة.

٣- استعمال اللفظ في غير معناه للجهل بذلك يجب أن يكون مجازا.

٤- أنه لا يتناول الاستعارة التخييلية[٥].

وبناء على ذلك يعرف الاستعارة بقوله: " ذكر الشيء باسم غيره، أو إثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه"[٦] ثم يفصل، ويشرح هذا التعريف، فقوله: ذكر الشيء باسم غيره لمنع دخول التشبيه المحذوف الأداة، كقولنا: " زيد أسد" فإننا ذكرنا زيدا باسم الأسد، بل ذكرناه

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع، ص ٧١

(٢) سورة النساء: آية ٧٧

(٣) سورة النساء: آية ١٢٤

(٤) ابن منقذ، أسامة: المصدر نفسه، ص ٧١.

(٥) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز، ص ١١٧

(٦) المصدر نفسه: ص ١١٧

باسمه الخاص، وقوله ما لغيره له، قيد وإثبات لإدخال الاستعارة التخييلية، وقوله: لأجل المبالغة في التشبيه، قيد لإخراج مطلق المجاز الذي لا تكون علاقته المشابهة[١].

ويقول أيضا: بأن الاستعارة عبارة عن جعل الشيء الشيء، أو جعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه"[٢] وأما قوله: جعل الشيء الشيء، كقولك: " لقيت أسدا" وتعني: الشجاعة. فقد جعلت الشجاع أسدًا، وأما جعل الشيء للشيء، نحو: " إذا أصبحت بيد الشمال زمامها" فإنك أثبت اليد للشمال، وغرضك أن تبالغ في تشبيهه بالقادر في المتصرف فيه[٣].

ويفرق بين الاستعارة والتشبيه، ويرى أنها ليست من باب التشبيه، يقول: " التشبيه حكم إضافي لا يوجد إلا بين الشيئين، فإذا قلت: رأيت أسدًا، لم تذكر شيئا آخر حتى تشبهه بالأسد، فظهر أن هذا ليس من التشبيه في شيء، بل الغرض المطلوب منه المبالغة في التشبيه، ولكن غرض الشيء ليس هو عين الشيء وكذلك فكما أن التشبيه مطلوب من الاستعارة، فالإيجاز مطلوب منها أيضا، فقولك: " رأيتُ أسداً" قد أفدت أنك رأيت رجلا مشبهاً بالأسد، (في الشجاعة، فإن ذلك الشبه على أتم ما يكون) فقد نابت تلك اللفظة مناب هذا الكلام الطويل، فالتشبيه إذا أحد غرضي الاستعارة، وكما لا يجوز أن يقال الاستعارة من باب الإيجاز، فكذلك لا يجوز أن يقال إنها من باب التشبيه"[٤].

وقسم الاستعارة إلى أقسام نحو استعارة محسوس لمحسوس للمشاركة لأمر محسوس، واستعارة محسوس للمحسوس للمشاركة في أمر معقول، واستعارة معقول لمعقول للمشاركة في أمر معقول أو محسوس، والملاحظ لدراسة الرازي للاستعارة بدءاً من تعريفها إلى

---

[١] الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز: ص ١١٧

[٢] المصدر نفسه: ص ١١٧

[٣] المصدر نفسه: ص ١١٧

[٤] المصدر نفسه: ص١٢٥.

أقسامها ووظائفها أنه يتبع خطى عبد القاهر الجرجاني في دراسته للاستعارة، وهذا الاتباع واضح من مقدمة كتاب الرازي: "نهاية الإيجاز" فقد صرّح فيها بأنه يقوم على التلخيص، والإفادة مما جاء في كتابي عبد القاهر الجرجاني: "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة".

وأما السكاكي فقد عدّ الاستعارة مجازاً لغوياً، ويحدها بقوله: "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كقولنا: "إنّ المنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية: السبع بادعاء السبعية لها، وإنكار أنْ تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الإظفار. وسمي هذا النوع من المجاز استعارة لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة[1].

فالعلاقة بين طرفي الاستعارة المشبه والمشبه به تقوم على الادعاء بأن هناك شيئاً مشتركاً ما بين المشبه والمشبه به مثبتاً ذلك من خلال اكتشاف هذا الشيء أو هذه الصفة المشتركة ما بين هذين الطرفين.

ويقسم الاستعارة إلى قسمين: استعارة تصريحية: وهي أن يكون الطرف المذكور المشبه به، والاستعارة المكنية أو الطرف المذكور هو المشبه. ثم يقسم الاستعارة التصريحية إلى قسمين: تحقيقية، وهي أن يكون المشبه المحذوف شيئاً متحققاً إما حسياً أو عقلياً. وتخييليه، وهي أن يكون المشبه المتروك شيئاً وهمياً محضاً، لا وجود له ولا تحقق إلا في الوهم. ثم يقسم كل واحدة منهما إلى استعارة قطعية: وهي أن يكون المشبه المتروك متعين الحمل على ما له تحقق حسي أو عقلي أو على ما لا تحقق البته إلا في الوهم، وإلى احتمالية، وهي أن يكون المشبه المتروك صالح الحمل تارة على ما لا تحقق له، وأخرى على ما لا

---

[1] السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٦٩- ٣٨٨.

تحققه له. ثم يقسم الاستعارة إلى: أصلية وتبعية، والأصلية: أن يكون معنى التشبيه داخلاً في المستعار دخولاً أولياً، وأما التبعية: أن لا يكون داخلاً دخولاً أولياً. وتقسم الاستعارة عنده أيضاً إلى مرشحة، ومجردة[1].

وهكذا فإن السكاكي يعنى بالتقسيم والتحديد والتقنين، والتفريع للاستعارة، ويعلّق أحمد مطلوب على ذلك بقوله: "ونرى في هذا التقسيم إلى هذه الأقسام الكثيرة لا فائدة فيه، ولا تجدي معرفتها كثيراً في تعلم البلاغة، وإتقانها، وإنه لمن المفيد أن تنقسم الاستعارة إلى قسمين: استعارة تصريحية، واستعارة مكنية. فتقليل المصطلحات والتقسيمات لا يؤثر في تذوق الاستعارة، وإدراك ما فيها من جمال، وتفهم ما ترمي إليه من معان، لها تأثيرها في النفوس"[2].

والسكاكي في دراسته للاستعارة يميل إلى الأسلوب المنطقي الكلامي، كما أنه يميل إلى التحديد اللغوي، والتبويب، وإلى التعقيد، الأمر الذي أدى بالبلاغة إلى البعد عن الروعة الأدبية والجمال، الذي يؤدي إلى نمو العاطفة، واتساع الخيال، وحسن الصورة[3].

ويرفض ضياء الدين بن الأثير حد الاستعارة الذي يقول: ... إنه نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما، حيث يقول: هذا الحد فاسد، لأن التشبيه يشارك الاستعارة فيه، وعليه يعرف الاستعارة بقوله: "حد الاستعارة: نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه؛ لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه. وطريقه أنك تريد تشبيه الشيء بالشيء مظهراً ومضمراً، وتجيء إلى المشبه

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم، ص٣٦٩-٣٨٨.

(٢) مطلوب، أحمد: البلاغة عند السكاكي، ص ٣٢٩، ٣٣٠.

(٣) شيخون، محمود: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص٥١.

فتعيره اسم المشبه به وتجريه عليه: كقولنا: "إذا رأيتُ رجلاً كالأسد في شجاعته وقوة بطشه" ثم تطوي المشبه وتقول: "رأيت أسداً"[١].

والملاحظ على تعريف ضياء الدين للاستعارة أنه ناقص؛ لأنــه يخــرج الاســتعارة المكنية التي لا يطوى فيها المشبه، وإنما يطوى فيها المشبه به، ويبقى شيء مــن لوازمــه، بمعنى أن تعريفه خاص بالاستعارة التصريحية فقط[٢]. ويفرق بين التــشبيه المــضمر الأداة، والاستعارة، حيث يرى أن الفرق بينهما بأداة التشبيه، فإن التشبيه مضمر الأداة يحسن إظهار أداة التشبيه فيه، والاستعارة لا يحسن فيها ذلك[٣].

وفائدة الاستعارة عنده هي المناسبة والملائمة ما بين المستعار منه والمــستعار لــه، بحيث لا يكون بينهما مباينة وتباعد[٤]، وهو هنا يعود بنا إلى عمود الشعر العربي، فأفــضل الاستعارات ما كان المستعار منه مناسباً وملائمة للمستعار له.

وأما ابن شيث (ت ٦٢٥هـ) فيحد الاستعارة كحد ابن منقذ لها، "وهــي أن يــستعار المحسوس للمعقول"[٥]. والاستعارة عنده أيضاً لها أثر وتأثير في النفوس أكثر مــن الحقيقــة، كقوله تعالى: "وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ "[٦]، وكقول الشاعر:

والــشَّيْبُ يَــنْهَضُ فــي الــشَّبَابِ كَأَنَّــهُ   ليــلٌ يَــصِيحُ بِجَانِبَيْــهِ نَهَــارُ[٧]

---

[١] ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر ج٢/٨٣.

[٢] الصاوي، أحمد: مفهوم الاستعارة، ص٩٨.

[٣] ابن الأثير، ضياء الدين: المصدر نفسه ج٢/٧٢-٧٤.

[٤] المصدر نفسه: ج٢/١٠٩.

[٥] ابن شيث: معالم الكتابة، ص١١٦.

[٦] سورة الإسراء: آية/ ٢٤.

[٧] ابن شيث: المصدر نفسه، ص١١٧.

ويعد ابن أبي الأصبع الاستعارة من البديع، يقول: "الاستعارة هي تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه"[١] كقوله تعالى: "وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا"[٢] وهو في تعريفه هذا للاستعارة لم يخرج عن تعريفات العلماء السابقين عليه، ولكن تعريفه هنا أتى بألفاظ موجزة. وأركان الاستعارة عنده هي: مستعار، ومستعار له، ومستعار منه. فالمستعار في الآية السابقة: الاشتعال، والمستعار منه: النار، والمستعار له: الشيب. والجامع بين المستعار منه والمستعار له مشابهة ضوء النار لبياض الشيب، وفائدة ذلك وصف ما هو أخفى بالتشبيه لما هو أظهر[٣].

ويقسم الاستعارة حسب وظيفتها في الكلام وحسن تصويرها للمعنى إلى قسمين: قسم يجيء فيه الكلام على وجه فلا يفيد سوى إظهار الخفي فقط، والمبالغة. وهذا هو الأصل في الاستعارة، لأنها ما وجدت في الأصل إلا لتوضيح الخفي، وإظهار الغامض الخفي في الكلام. وقسم يأتي فيه الكلام على غير وجهه فيفيد المعنيين معاً[٤].

ويفضل ابن أبي الأصبع الاستعارة المرشحة على غيرها من الاستعارات، كما يفضل الاستعارة على الحقيقة، والعدول إليها أولى لما تعطي من المعاني التي لا تحصل من لفظ الحقيقة[٥]. وهنا يشير ابن أبي الأصبع إلى أن الاستعارة تفيد التوسع في اللغة، وذلك لأنه من خلالها يتحصل معاني كثيرة، لا تتأتى هذه المعاني من خلال الحقيقة. ويظهر هذا الكلام من خلال تحليله لقول امرئ القيس:

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج١/ ٩٨.

(٢) سورة مريم: آية/ ٤.

(٣) ابن أبي الأصبع: المصدر نفسه ج١/٩٨، وبديع القرآن: ص١٧ وما بعدها.

(٤) المصدر نفسه: ج١/ ٩٩.

(٥) المصدر نفسه: ج١/٩٩.

وَلَيـلٍ كَمَـوْجِ الْبَحْـرِ أَرْخَـى سُـدُولَهُ   عَلـيَّ بِـأَنْوَاعِ الْهُمُـومِ لِيَبْتَلِـي

فَقُلْـتُ لَـهُ لَمَّـا تَمَطَّـى بِـصُلْبِهِ   وأَرْدَفَ أَعْجَـازاً وَنَـاءَ بِكَلْكَـلِ[1]

فإن هذا الشاعر استعار لظلمة الليل السدول المرخاة، لما بين المستعار، والمستعار له من اجتماعهما في منع الأبصار من الإبصار، وفائدة هذه الاستعارة نقل الأخفى إلى الأظهر؛ لأن السدول يدرك بحاستي البصر واللمس، والظلمة بأحديهما دون الأخرى، ثم تمم بكونه جعل السدول مرخاة؛ لأن ذكرها بدون هذا القيد لا يوفي بالمعنى الذي قصده من منع رؤية ما وراءها، لاحتمال أن تكون مرفوعة. وكذلك قصد في البيت الثاني بقوله: "تمطى بصلبه" فإنه أراد وصف الليل بالطول، فاستعار له صلباً يتمطى به، إذ كان كل ذي صلب يزيد في طوله عند تمطيه شيء، وبالغ في طوله، بأن جعل له أعجازاً يردف بعضها بعضاً، فهو كلما نفد عجز ردفه (خلفه) عجز، فلا تفنى أعجازه، ولا تنتهي إلى طرف. ثم أراد أن يصف الليل بعد نهاية الطول بالثقل على قلب ساهره، والضغط لمكابده، فاستعار له كلكلاً ينوء به. ولأجل هذه المعاني كانت الاستعارة أبلغ من الحقيقة والعدول إليها أولى لما فيها من المعاني التي لا تحصل من لفظ الحقيقة[2].

ثم قسم الاستعارة إلى كثيفة، وهي استعارة الأسماء للأسماء، وإلى لطيفة وهي استعارة الأفعال للأسماء، كقوله تعالى: "فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاء وَالْأَرْضُ "[3] وهو في دراسته للاستعارة يحلل كثيراً من الآيات القرآنية والنصوص الشعرية موضحاً ما للاستعارة من بلاغة وإيضاح للمعنى المقصود معتمداً على ذوق أدبي بعيد عن التقسيمات المعقدة المنفرة، وهو

---

(١) القيس، امرؤ: الديوان، ص ٤٨.

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير: ج١/ ١٠٠، ١٠١.

(٣) سورة الدخان: آية ٢٩.

يحلل النصوص معتمداً على أسس جمالية في القول مما يثير الانفعال النفسي. ومن هنا فإن ابن أبي الأصبع يعالج موضوع الاستعارة بطريقة موجزة مرتبة يغلب عليها الطابع الفني التذوقي، والبعد عن الطابع التقعيدي المنطقي الذي ذهب بالاستعارة بعيداً عن مهمتها في العمل الأدبي[١].

فدراسته للاستعارة دراسة عميقة، فقد تناولها بأسلوب واضح يعتمد على الإيجاز الموضح، والعبارة الرقيقة، البعيد عن التحديد المنطقي، والتقسيمات، بل كان يعمد إلى تأدية الحقائق بأسلوب أدبي يظهر عليه التنميق، وإثارة العاطفة والانفعال النفسي[٢].

ويورد العز بن عبد السلام أقوال العلماء في الاستعارة، حيث عد بعضهم "التعبير عن جميع أنواع المجاز بالاستعارة"[٣] فبعض العلماء مَنْ يجعل المجاز كله استعارة، وذلك أنه استعرت اللفظ من الموضوع والمسمى حقيقة، ثم نقلته إلى ما تجوزت به عنه، ولذا سمي مجازاً، وذلك لأنك جزت به مدلول الحقيقة إلى مدلول المجاز، كقولنا: "رأيت أسداً" تعني الرجل الشجاع، فقد استعرت من الأسد اسمه للرجل الشجاع بسبب اشتراكهما في الشجاعة، وكذلك جزت باسم الأسد إلى الرجل الشجاع. ويشير إلى الاستعارة التصريحية، يقول: "ومن العلماء مَنْ يجعل جميع أنواع المجاز استعارة، ويخص الاستعارة بما لم يذكر المستعار له، كقولك: "رأيت أسداً وبحراً، تريد بذلك الشجاع والجواد[٤].

ويعد ابن مالك الاستعارة من المجاز اللغوي الراجع إلى معنى الكلمة المفيد المبالغة في التشبيه، ويحدها بقوله: "وهي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الآخر مدعياً دخول

---

[١] الصاوي، أحمد: مفهوم الاستعارة، ص١٠٥.

[٢] محمود، شيخون: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص٥٥.

[٣] ابن عبد السلام، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز، ص٢٠.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٠.

المشبه في جنس المشبه به مع سد طريق التشبيه ونصب القرينة" وهي من المجاز اللغوي لاستعمال اللفظ في غير ما وضع له[١].

فابن مالك لا يخرج عمّا جاء به الكساكي في حده للاستعارة، وتقسيماتها ووظائفها وفائدتها، فهو يقسم الاستعارة من حيث هي: مصرح بها أو مكنى عنها إلى: تحقيقه أو تخييلية، أو تبعية، أو مجردة، أو مرشحة إلى سبعة أقسام هي: الاستعارة المصرح بها التحقيقية، والاستعارة المصرح بها التخييلية، والاستعارة بالكناية، والاستعارة الأصلية، والاستعارة التبعية، وتجريد الاستعارة، وترشيح الاستعارة[٢].

ويقسم الاستعارة المبنية على التشبيه إلى خمسة أقسام: لأن الجامع بين طرفيها إما حسي وطرفاه حسيان، وإما عقلي وطرفاه حسيان، أو عقليان: أو المستعار حسي والمستعار له عقلي، أو بالعكس[٣]. فهو يتابع الكساكي في تقسيماته المنطقية، وتحديداته اللغوية، حيث يقسم الاستعارة إلى أقسام منطقية، فهو يسير على نهج السكاكي في التقنين والتقعيد.

ووظيفة الاستعارة أو حسنها كما يقول ابن مالك الإيضاح وعدم الغموض وإلا دخلت في باب التعمية، والإلغاز، وخاصة في الاستعارة التحقيقية والتصريحية، حيث يجب أن يكون المشبه به واضحاً جلياً بنفسه، أو مما تعارف الناس عليه[٤].

ويعرف ابن الأثير الحلبي الاستعارة "بأنها ذكر الشيء باسم غيره، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه"[٥]. وهو هنا لا يخرج عمن سبقه من العلماء في تعريفهم للاستعارة وهي استخدام اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة. ويبين أركان الاستعارة، المستعار

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح، ص١٢٨.

(٢) المصدر نفسه: ص١٣٠-١٣٩.

(٣) المصدر نفسه: ص١٤٠-١٤٣.

(٤) المصدر نفسه: ص١٤٢.

(٥) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/ ٤٨.

والمستعار منه، والمستعار له. "فالمستعار هو الذي يُنقل من أصل إلى فرع للإبانة، والمستعار منه، والمستعار له لفظتان حملت إحداهما على الأخرى، وكل لفظة منهما حقيقية، والمحمول عليه مجازية الموضوع[١]. ومن الاستعارة عنده: استعارة محسوس لمحسوس، واستعارة معقول لمعقول، واستعارة معقول لمحسوس، واستعارة محسوس لمعقول[٢]. وهذه تقسيمات سبقت الإشارة إليها عند مَنْ سبقه من البلاغيين.

ويربط ابن الأثير الحلبي بين جودة الاستعارة، ودرجة الوضوح المستعار في الذهن. ووضوحه يعني اكتمال إدراكه بالحواس، وكلما كان مدركاً بأكثر من حاسة كلما كان أظهر وأبين[٣]. كقول الرسول -صلى الله عليه وسلم-: "ضموا مواشيكم حتى تذهب فحمه العشاء" فاستعار للعشاء فحمة لما كانت لفظه الفحمة أظهر في الحسن من لفظة الظلمة، فإن الظلمة تدرك بحاسة البصر فقط، والفحمة تدرك بحاستي البصر واللمس. فلذلك كان ذكرها أحسن بياناً من ذكر الظلمة[٤].

ومن الاستعارة أيضاً، الاستعارة التخييلية، كقوله تعالى: "وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ"[٥]. فالاستعارة في تقرضهم؛ لأن هذه اللفظة دالة على سرعة الارتجاع، وذلك أن الشمس كانت إذا طلعت عندهم تمكث قليلاً بقدر ما تصلح هواءهم، ثم تميل عنهم، فحسن التعبير عنها بلفظة القرض. وقد عد الاستعارة المبنية على استعارة أخرى بأنها غير مستحسنة، وهو في عدم استحسانه للاستعارة المبنية على استعارة أخرى يتفق مع ابن سنان الخفاجي الذي لم يستحسن مثل هذه الاستعارة، وعدها عيباً وقبحاً. ويمثل ابن الأثير الحلبي على هذه الاستعارة بقول امرئ القيس:

فقلتُ له لمّا تَمطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بكَلْكَلِ

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز: ج١/٤٩.

(٢) المصدر نفسه : ج١/٥١.

(٣) قلقيله، عبده: النقد في العصر المملوكي، ص ٣٢١.

(٤) الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/٤٩.

(٥) سورة الكهف: آية/ ١٧.

فاستعار لليل صلباً، ثم جعله يتمطى لأجل امتداده، ثم جعل له عجزاً وردفاً وكلكلاً، فبنى استعارة على استعارة[1]. وقد أطلق ابن أبي الأصبع المصري على هذه الاستعارة اسم الاستعارة الترشيحية كما عدها غيره من علماء البيان.

واستعمال الاستعارة عند ابن الأثير الحلبي أفضل وأحسن من استعمال الحقيقة، حيث إنها تجعل للكلام حسناً ومزية أفضل مما لو استعملت الحقيقة، يقول: "وفائدة الاستعارة أنها تحدث للكلام مزية على ما لو استعمل على حقيقته"[2].

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز ، ج١/٥١.

(٢) المصدر نفسه: ج١/٤٨.

الكناية:

الكناية لغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره. وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، نحو: الرفث والغائط، ونحوه. وفي حديث بعضهم: رأيت علجاً يوم القادسية، وقد تكنى، وتحجى، أي: تستر من كنى عنه إذا ورّى، أو من الكنية، كأنه ذكر كنيته عند الحرب ليعرف، وهو من شعار المبارزين في الحرب، يقول أحدهم: أنا فلان وأبو فلان. والكُنى: جمع كنية من قولك: كنيت عن الأمر، وكنوت عنه، إذا ورّيت عنه بغيره[١].

فالمعنى اللغوي لا يذهب بعيداً عن المعنى الاصطلاحي للكناية، إذ إنك تريد المعنى وتعبر عنه بغير لفظة، أي تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي[٢].

فقد أشار الجاحظ إلى الكناية في كتابيه "البيان والتبيين" و "الحيوان": حيث وردت عنده بمعناها العام، وهو التعبير عن المعنى تلميحاً لا تصريحاً، وإفصاحاً كلما اقتضى الأمر ذلك[٣]. يقول: "وقال بعض الهنود: جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، ومن البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحاً أبلغ في الدّرك، وأحق بالظفر"[٤] وأشار كذلك إلى أن الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإفصاح[٥].

---

[١] ابن منظور: لسان العرب، مادة "كنى".

[٢] انظر: حلاوي، ناصر: الزوبعي، طالب: البلاغة العربية، البيان والبديع، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٩١م، ص٩١.

[٣] عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي، ص٣٤٤.

[٤] الجاحظ: البيان والتبيين ج١/ ٨٨.

[٥] شيخون، محمود: الأسلوب الكنائي، نشأته، تطوره، بلاغته، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٨.

ويورد بعض الشواهد، منها، قول الحارث بن الحارث بن قيس الكندي: "الحدة كناية عن الجهل" وإذا قالوا: فلان مقتصد فتلك كناية عن البخل، وإذا قالوا للعامل مستقصٍ فتلك كناية عن الجور"[1] ويتحدث عن الكناية في معرض حديثه عن تناسب الألفاظ مع الأغراض، يقول: "ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء: فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال"[2].

فالكناية عند الجاحظ معدودة من الأساليب البيانية التي قد يتطلبها المعنى للتعبير عنه، ولا يجوز إلا فيها، وإنّ العدول عنها إلى صريح اللفظ في المواطن التي تتطلبها أمر مخل بالبلاغة[3]. وهو لم يضع تعريفاً للكناية، وإنما رأى فيها صورة كلامية استتر فيها اللفظ الأصلي الموضوع للمعنى، وظهر لفظ غيره، فأطلق عليها الكناية والتعريض[4].

ويقرن ابن المعتز الكناية بالتعريض[5]، ويتحدث عنها باعتبارها من وجوه المحاسن في الكلام والشعر، وليس باعتبارها من أبواب البديع. ولم يقدم ابن المعتز تعريفاً محدداً للكناية، كما لم يحدد المقصود من معناها بالتحديد، ويورد الشواهد الشعرية العديدة، ولم يقدم الفرق بين الكناية والتعريض[6].

---

(1) الجاحظ. الحيوان، ج١/٢٦٣.

(2) المصدر نفسه: ج٣/٣٩.

(3) عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي ، ص٣٤٤.

(4) شيخون، محمود: الأسلوب الكنائي ، ص٨.

(5) انظر، ابن المعتز: البديع، ص٦٥.

(6) انظر: حمودة، سعد: البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٦م، ص٣١.

وعرض أبو هلال العسكري للكناية والتعريض، ولم يفرق بينهما بقوله: "وهو أن يكنى عن الشيء، ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء"[١] كقوله تعالى: "أَوْ جَاء أَحَدٌ مِّنكُم مِّن الْغَآئِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء"[٢] فالغائط كناية عن الحاجة، وملامسة النساء كناية عن الجماع[٣]، وأما عبد القاهر الجرجاني فقد خطى بالكناية خطوات واسعة، حيث لم يكتف بالتعريف لها، بل بيّن فضلها، ومكانتها على التصريح، ومزيتها على الإفصاح، وبيَّن أقسامها، وكشف عن حسنها وجمالها، وبيانها، حيث يقول في الكناية والتعريض: "هذا فن من القول دقيق المسلم لطيف المأخذ... وكلما كانت الصنعة غير مصرح بها مكشوفاً عنها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها"[٤] فهنا يشير إلى مزية الكناية والتعريض على التصريح، ويشير إلى استعمال الكناية والتعريض للفطنة، وعدم تقديم المعنى مباشرة للسامع، يقول: "... كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له الفضل والمزية.. [٥].

ومزية الكناية على التصريح راجعة إلى إثبات المعنى لا إلى زيادته، إذا الكناية فيها إثبات للمعنى بالدليل والبرهان، بخلاف التصريح، فإن فيه إثبات للمعنى من غير دليل، ولا برهان[٦].

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص٤٠٧.

(٢) سورة النساء: آية/٤٣.

(٣) العسكري، أبو هلال: المصدر نفسه، ص٤٠٧.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٢٣٥.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: ص٢٣٥.

(٦) شيخون، محمود: الأسلوب الكنائي، ص١٥.

وساوى عبد القاهر بين الكناية والتعريض والرمز والإشارة، وجعلها عن طريق إثبات الصفة، أو طريق الحكم والإسناد، وفصاحتها عقلية، أو معنوية لا لفظية[1]، يقول: "وإذا نظرت إلى الكناية وجدت حقيقتها أنها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى عن طريق المعقول دون طريق اللفظ"[2] فالمعنى الكنائي لا يعرف من لفظ الكلام، وإنما يعرف بالنظر الدقيق والفحص العميق، وذلك مرجعه العقل، كقولهم: "هو كثير رماد القدر" عرفت أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، ولم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته من خلال الرجوع إلى نفسك. فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى، والضيافة، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها... [3].

فالتركيب الكنائي إشارة تشير إلى معنى يتحول بدوره إلى إشارة دالة تشير إلى المعنى العميق، وقد تمثل عبد القاهر الجرجاني في هذه الآلية في أمثلته على الكناية، مما يوحي بوعيه طبيعة التحول الدلالي فيها الذي يربط بين إشارة وأخرى في التركيب حتى يتشكل المعنى الإيحائي في المستوى العميق. فالأساليب الإشارية من وحي وحذف ورمز وتعريض وإيماء وتشبيه وكناية وغيرها هي أنماط من اللامباشرة السيمانطيقية، والتي تبرز في بنية اللغة الشعرية من خلال نقل المعنى، وذلك عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة عن كلمة أخرى كما هو في الاستعارة والكناية[4].

---

(١) مطلوب، أحمد: عبد القاهر بلاغته ونقده، ص١٥٧.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: المصدر نفسه، ص٣٣١.

(٣) المصدر نفسه: ص٣٣١.

(٤) سعادة،رنا:الإشارة في البلاغة العربية، رسالة ماجستير،جامعة اليرموك،اربد، ٢٠٠١م، ص١٤٠-١٤١.

فالكناية تشير إلى دلالتين، دلالة ذاتية، ودلالة لزومية، فالدلالة الذاتيـــة تتكــون مــن المضمون الدلالي المنطقي للإشارة اللغوية، أي العلاقة بين الكلمة وما تدل عليه من شخص أو شيء، أو حدث خارج النظام اللغوي، أي الكلمة كما يفهمها جميع متكلمي اللغة الواحدة، فهي بالتالي تقوم بشكل عام على العلاقة المرجعية. وأما الدلالة اللزومية، أو دلالة لازم المعنى فهي تتكون من مجموع الأنظمة الدالة التي يمكن اكتشافها في نص ما إضافة إلى الدلالة الذاتيـــة، ومن ثم فهي المعنى الإضافي الذي توحي به كلمة ما زيادة على معناها الأصلي[١].

ولا يكنى باللفظ عن اللفظ، وإنما يكنى بالمعنى بالمعنى، ولذلك ربطها بوجوه الـــنظم كالاستعارة والمجاز العقلي، وأشار عبد القاهر بأن القيمة في التشبيه والاســـتعارة والمجـــاز والكناية ليس لها من حيث هي تشبيه، أو استعارة، أو كناية، بل لأن لها القدرة على الانصهار والامتزاج بغيرها من عناصر العمل الأدبي[٢]. فالقيمة الفنية للتعبير الكنائي تكمن في قدرتـــه على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالة الإشارية التي تبعد التركيب اللغوي عن المباشرة[٣].

فعبد القاهر الجرجاني قد درس الكناية دراسة علمية منهجية قائمـــة علـــى الـــشواهد مرتكزاً على التحليل المنهجي، والعقلي لتلك الشواهد، مدعماً بالذوق الفني والحـــس النقـــدي، فكانت دراسته لها مختلفة مباينة لمن سبقه من البلاغيين، واستطاع أن ينتقل بها نقلة نوعية من خلال بيانه لوظيفتها في السياق، وتأثيرها في المعنى، فبلاغتها راجعة إلى إثبات المعنـــى لا إلى المعنى نفسه. وأشار أيضاً، بأنها إرادة المعنى بغير لفظه الخاص به.

---

(١) أبو العدوس، يوسف: المجاز المرسل والكناية، الأبعاد المعرفة والجماليـــة، الأهليـــة للنـــشر، عمـــان، ١٩٩٨م، ص ٢٢٠.

(٢) مطلوب، أحمد: عبد القاهر بلاغته ونقده، ص١٦٠، ١٦١.

(٣) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص٢٥٢.

ويفرق ابن منقذ (ت ٥٨٤هـ) بين الكناية والإشارة، فالإشارة إلى كل شيء حسن، والكناية عن كل شيء قبيح[١]، كقوله تعالى: "فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ "[٢] إشارة إلى عفافهن.

ويعرف الرازي الكناية بقوله: "اعلم أن اللفظة إذا أطلقت وكان الغرض الأصلي غير معناها، فلا يخلو أن يكون معناها مقصوداً أيضاً ليكون دالاً على ذلك الغرض الأصلي، وإما أن لا يكون كذلك، فالأول هو الكناية، والثاني هو المجاز"[٣] فهو – كما نعلم – يأخذ بتعريف عبد القاهر لها وتقسيماته خاصة أنه يلخص كتابيه: "دلائل الإعجاز" وأسرار البلاغة" فيقسم الكناية إلى كناية في المثبت، كقولنا: "طويل النجاد" فاستعمل اللفظ هنا لا لأن يكون الغرض الأصلي معناه، بل ما يلزمه من طول القامة. والكناية في الإثبات وهي إثبات معنى من المعاني لشيء، وترك التصريح بإثباته له، وإثباته لما به تعلق، كقول الشاعر:

إنَّ السَّمَاحَةَ والْمُرُوءَةَ والنَّدَى ... في قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرَجِ

لما أراد إثبات هذه المعاني للممدوح ولم يصرِّح بها، عدل إلى الكناية، فجعلها في قبة ضربت عليه[٤].

والكناية عند الرازي ليست من المجاز، لأنك تستعمل الألفاظ في معانيها الأصلية، وذلك أن الكناية عبارة عن أن تذكر لفظة وتفيد بمعناها معنى ثانياً هو المقصود، فإذا قلت "كثير الرماد" فأنت تريد أن تجعل حقيقة كثرة الرماد دليلاً على كونه جواداً، فأنت قد استعملت هذه الألفاظ في معانيها الأصلية... وإذا وجب في الكناية معانيها الأصلية لم تكن مجازاً أصلاً[٥].

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع في الشعر، ص١٤٨.

(٢) سورة الرحمن: آية/ ٥٦.

(٣) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز، ص١٤٠.

(٤) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز: ص١٤١.

(٥) المصدر نفسه، ص١٤٢.

والكناية عنده أبلغ من الإفصاح، لأن الكناية ذكر الشيء بواسطة ذكر لوازمه، ووجود اللازم يدل على وجود الملزوم، فذكر الشيء مع دليله أوقع في النفس من ذكر الشيء لا مع دليل[1]، وذلك لأنها تزيد في إثبات المعنى، فتجعله أبلغ واكد وأشد[2].

ويعرف السكاكي الكناية بقوله: "هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: "فلان طويل النجاد" لينتقل إلى ما هو ملزومه وهو طويل القامة.. وسمي هذا النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح؛ لأن "ك، ن، ي" كيفما تركبت دارت مع تأدية معنى الخفاء"[3].

ويقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام: طلب الموصوف، طلب نفس الصفة، تخصيص الصفة بالموصوف، ويشير إلى أنواع الكناية، كالتعريض[4] والتلويح[5] والرمز [6] والإيماء، والإشارة[7].

---

(1) المصدر نفسه ، ص١٤٢.

(2) مطلوب، أحمد: فنون بلاغية، البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م، ص١٨٦.

(3) السكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٠٢.

(4) **التعريض:** هو إمالة الكلام إلى عرض، وهو الجانب والناحية، تقول: "عرضت بفلان" وذلك إذا قلت قولاً لغيره وأنت تعنيه هو، فالتعريض إذن أن نذكر جملة من القول نريد بها شيئاً آخر، ولكن هذا الشيء لا يفهم بطريق اللزوم كما في الكناية، وإنما يفهم من السياق فهو خلاف التصريح، وهو اللفظ الدال على الشيء عن طريق المفهوم لا بالوضع الحقيقي، أو هو ما أشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق. انظر أحمد، محمد الحسن: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، الفيصلية، مكة المكرمة، ١٩٨٥،ص٩٦

(5) **التلويح:** هو كناية كثرت فيها الوسائط بين اللازم والملزوم بلا تعريض، مثل: فلان كثير الرماد، أي كريم، وفلان نظيف المطبخ نقي القدر، أي بخيل. انظر :المرجع نفسه، ص٦٩.

(6) **الرمز:** هو كناية قلت فيها الوسائط مع خفاء اللزوم بلا تعريض، مثل: فلان عريض الوسادة، أو عريض القفا، أي بليد، أبله.وهو علامة العلامة، فالرمز دال على شيء له وجه أيقوني، كالخوف والفرح والعدل، وكل الشعارات والصفات. انظر قطوس، بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١م، ص٢٢.

(7) **الإيماء والإشارة:** هو كناية قلت وسائطها مع وضوح الدلالة بلا تعريض، كقول الشاعر:

أَوَ مَا رَأَيتَ الْمَجْدَ أَلْقَى رَحْلَهُ ... في آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّل

كناية عن المجد والجود. وهي تتميز بأنها حاضرة مدركة دون أن يحتاج لشرح أو تعريف. انظر: أحمد، محمد الحسن، المرجع نفسه، ص٩٦.

ويفرق بين الكناية والمجاز من وجهين، فالوجه الأول: الكناية لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظ، فلا يمتنع في قولك: "فلان طويل النجاد" أن تريد طول نجاده من غير ارتكاب تأول مع إرادة طول قامته. والمجاز ينافي ذلك، فلا يصح في نحو "رعينا الغيث" أن تريد معنى الغيث، والمجاز ملازم لقرينه معاندة لإرادة الحقيقة.

والوجه الثاني: مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم، ومبنى المجاز على الانتقال من الملزوم إلى اللازم[1]. فالكناية يحتمل اللفظ، في وروده على الحقيقة دون تأول، وأما المجاز فإن الوصول إلى المعنى المقصود لا يصل إليه إلا بتأول، فاللفظة لا ترد على معناها الحقيقي، ولا يمكن الوصول إليها إلا بضرب من التأول.

فدراسة السكاكي للكناية دراسة قائمة على الفلسفة والمنطق، اعتمد فيها على العقل، واهتم كعادته بالتقسيمات، والتفريعات والتحديدات المنطقية التي تتعب الذهن، وتكد الفكر.

وأما ضياء الدين بن الأثير فإنه يقول: "بأن الكناية مشتقة من الستر، يقال: كنيت الشيء إذا سترته، وأجرى هذا الحكم في الألفاظ التي تسير بها المجاز بالحقيقة، فتكون دالة على الساتر والمستور معاً، وقيل: إنها مشتقة من الكنية، التي يقال فيها: أبو فلان، أي: ما صدرت بأب وأم"[2].

ويقول بأن الكناية تحتمل الحقيقة والمجاز يقول: "فحد الكناية أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز[3].س فالبنية الكنائية تنمو في النص محايدة بين الحقيقة والمجاز، ضمن تشكيل ثنائي الناتج الصياغي، مطروحاً في سياق التركيب، وهاتان البنيتان تسيران بخط متواز داخل منطقتي الحقيقة

---

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٤١٢، ٤١٣.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر ج٣/٥٣.

(3) المصدر نفسه: ج٣/٥٢.

والمجاز على مستوى السطح والعمق. وفي حالة كشف العمق عن جهة سير العناصر الدلالية، فإن النص يكون في منطقة المجاز، وإلا فالمراوحة في المنطقة المحايدة[1].

وقد ذهب الأصوليون في احتمال الكناية للحقيقة والمجاز، فإذا كانت الكناية معنى المعنى، فإن لفظها محتمل للمعنى، ومعنى المعنى في الوقت نفسه، فمن وقف على المعنى، فهو في إطار الحقيقة ومحيطها، ومَنْ انتهى إلى معنى المعنى فقد تجاوز الحقيقة والتعبير المباشر[2]. حيث إن الكناية أسلوب يهدف إلى معنى لا يقصد مباشرة، فالطريق إلى الكناية انحناءات تعبيرية[3].

ويقسم ضياء الدين بن الأثير الكناية من حيث استخدامها إلى حسنة وإلى قبيحة مدللاً على ذلك بالشواهد القرآنية والشعرية والأحاديث النبوية الشريفة. ويفرق بين الكناية والتعريض من ثلاثة أوجه: الأول: التعريض هو اللفظ الدال على الشيء عن طريق المفهوم بالوضع الحقيقي والمجازي، والكناية كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز.

الثاني : دلالة الكناية لفظية وضعية من جهة المجاز، ودلالة التعريض من جهة المفهوم، لا بالوضع الحقيقي، ولا المجازي؛ لأن المعنى فيه يفهم من عرضه، أي من جانبه.

الثالث : الكناية تشتمل اللفظ المفرد والمركب معاً فتأتي على هذا مرة، وعلى هذا أخرى، وأما التعريض، فإنه يختص باللفظ المركب، ولا يأتي في اللفظ المفرد البتة[4].

---

(١) عبد الجليل، عبد القادر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ٢٠٠٢م، ص٤٩٥.

(٢) فياض، محمد: الكناية، دار المنارة، جدة، ١٩٨٩م، ص٨٤.

(٣) الجويني، مصطفى: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ١٩٩٣، ص١١٤.

(٤) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٣/٥٦، ٥٧.

فدراسة ضياء الدين للكناية دراسة أدبية تقوم على إيراد الشواهد، وتحليلها تحليلاً أدبياً ينم عن ذوق وحس أدبي، بيّن منها الكناية الحسنة، والكناية القبيحة، مبتعداً عن التقسيمات والتحديدات التي اتبعها الكساكي من قبله.

ويكشف ابن أبي الأصبع المصري عن فائدة الكناية، حيث يقول: "وهو أن يعبر المتكلم عن المعنى القبيح باللفظ الحسن، وعن الفاحش بالطاهر[1]، كقوله تعالى: "كَانَا يَأْكُلاَنِ الطَّعَامَ "[2] كناية عن الحدث. وقوله تعالى: "أَوْ جَاء أَحَدٌ مِّنكُم مِّن الْغَآئِطِ "[3] كناية عن قضاء الحاجة.

ويلحق بباب الكناية، باب الإرداف والتتبيع والإشارة والتمثيل، وهذه أبواب قد عدّها قدامة بن جعفر من ائتلاف اللفظ مع المعنى، فالإرداف: هو أن يريد المتكلم معنى فلا يعبّر عنه بلفظه الموضوع له، ويعبر عنه بلفظ هو ردفه، وتابعه، أي قريب من لفظه قرب الرديف من الردف، كقوله – صلى الله عليه وسلم – في حديث عن بعض النسوة في حديث أم زرع، قال: "زوجي رفيع العماد، عظيم الرماد، قريب البيت من المناد"[4]، فإنها أرادت مدح زوجها بتمام الخلق، والتقدم على قومه، ونهاية الكرم، ولو عبّرت عن هذه المعاني بألفاظها لاحتاجت بإزاء كل معنى لفظا يخصه، فتكثر الألفاظ، ولا يدل كل لفظ إلا على معناه.. [5].

فالإرداف يفيد الإيجاز والاختصار في استخدام الألفاظ، ويدل في الوقت نفسه على المعاني الواسعة الكثيرة، حيث يقول: " .... فوجب العدول عن لفظ المعنى إلى لفظ الإرداف

---

(1) ابن أبي الأصبع: تحرير التجبير ج١/١٤٣، وبديع القرآن، ص ٥٣ وما بعدها

(2) سورة المائدة: آية ٧٥

(3) سورة المائدة : آية ٦

(4) ابن أبي الأصبع، تحرير التجبير: جـ١ / ٢٠٧

(5) المصدر نفسه: جـ١ / ٢٠٨

لدلالته مع اختصاره على المعاني التي لا يدل عليها لفظ الحقيقة، ولما يتضمن من دلالة في الوصف.. [1].

والإشارة أيضا فيها الإيجاز والاختصار وهي " أن يكون اللفظ القليل مشتملا على المعنى الكثير بإيماء، أو لمحة دالة تدل عليه"[2]. كقوله تعالى: " وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ "[3] فألمح كل ما تميل النفوس إليه من الشهوات وتلتذ الأعين من المرئيات، لتعلم أن هذا اللفظ القليل جدا عبّر عن معان كثيرة لا تنحصر عدا[4]. ومن أنواع الإشارة، " نوع يسمى اللحن والوحي، وهو يجمع العبارة والإشارة ببعد لا يفهم طريقه إلا ذو فهم"[5] وهنا إشارة من ابن أبي الأصبع إلى عناصر العملية الإبداعية الثلاثة المبدع، النص، المتلقي، وإشارة أيضا إلى أن استخدام الإشارة في العملية الإبداعية فيه انحراف عن المألوف في اللغة، إذ لا يفهم الكلام من ظاهر معناه، بل يفهم بضرب من التأول، وهذا يحتاج إلى متلق على درجة عالية من الثقافة والدراية، حتى يستطيع أن يدرك المعاني الحقيقية، وما وراء النص، والقراءة ما بين السطور، وهذا إشارة أيضا إلى قدرة المبدع على إنتاج النص، وانحرافه باللغة العادية المألوفة إلى لغة مجازية تعتمد الكناية والإشارة، وهذا يتضح من خلال النص الذي يورده ابن أبي الأصبع على لسان رجل من بلعنبر[6]، يقول: " حكي عن رجل من بلعنبر، أسر في بكر بن وائل فسألهم أن يرسل إلى قومه، فقالوا: ترسل بحضرتنا، وخافوا أن ينذرهم، فإنهم عزموا على غزو قومه، فحضروا وأحضروا عبدا، فقال له: أتعقل؟ قال: إني لعاقل، فأشار إلى الليل،

---

(1) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير: جـ1/ 208 - 210

(2) المصدر نفسه: جـ1 / 200

(3) سورة الزخرف: آية 71

(4) المصدر نفسه: جـ1/202

(5) المصدر نفسه: ج1/204.

(6) بلعنبر: حي من تميم

وقال ما هذا؟ فقال: الليل. فقال: أراك عاقلا، فملأ كفه من الرمل وقال: كم عدد هذا؟ فقال: لا أدري وإنه لكثير، فقال: أيها أكثر: النجوم أم النيران؟ فقال إن كلاً لكثرة، فقال: إيت قومي، وأقرئهم السلام وقل لهم: أكرموا فلانا فإن قومه لي مكرمون، يعني أسيرًا كان عند قومه من بكر بن وائل، ثم قل لهم: إن العرفج قد أوفى، وقد اشتكت النساء، ومرهم أن يعيروا ناقتي الحمراء، فقد أطالوا ركوبها، ويركبوا جملي الأصهب، وبآية ما أكلتُ معهم حيسا وسلوا عن خبري أخي الحارث، فلما قال لهم العبد ذلك، قالوا: لقد جن الأعور والله ما له لا ناقة، ولا جمل، فلما سألوا أخاه سأل العبد عما قال له أولا فأخبره، فشرحه، وقال لهم: قد أنذركم، أما الليل فإنه أشار إلى أنكم في عمياء مظلمة، وأما الرمل فإنه أشار إلى أنكم تغزون بمثل عدده، وأما النجوم والنيران، فأشار بذلك إلى كثرة عدد عدوكم، وأما قوله: أوفى العرفج فإنه أشار إلى أن العدو قد استلأموا وركبوا، وأما قوله: اشتكت النساء، أي اتخذوا القرب للغزو، وأما الناقة الحمراء فعنى الدهناء، وقوله أطلتم ركوبها، إشارة إلى أنكم قد عرفتم بإيطانها لطول مقامكم بها فأمركم أن ترحلوا عنها، وتنزلوا الصمّان[1]، وهو الجمل الأصهب الذي أمركم بركوبه، ففعلوا فسلموا، وأما الحيس، فإشارة إلى أن عدوكم قد جمع لكم أخلاطاً كما جمع الحيس السمن والتمر والأقط[2]. فالإشارة لم تعد مجرد إشارة للمعنى فقط، ولم تعد مجرد إلغاز، إنما هي ضرب من الكلام الذي ينحرف بمعناه عن الأسلوب اللغوي العادي المتعارف عليه، والذي يحتاج إلى متلقٍ غير عادي أيضاً يستطيع أن يفك شفرات النص، ويصل إلى المعنى الحقيقي المراد.

---

(١) الصمان: الأرض الصلبة. ابن منظور، لسان العرب، مادة "صمم".

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج١/٢٠٥.

ويقترب مفهوم التمثيل من الإرداف، حيث يعرفه ابن أبي الأصبع "أن يريد المتكلم معنى فلا يدل عليه بلفظه الموضوع له، ولا بلفظ قريب من لفظه، وإنما يأتي بلفظ هو أبعد من الإرداف قليلاً، يصلح أن يكون مثالاً للفظ المعنى المراد[1]، كقوله تعالى: "وَقُضِيَ الأَمْرُ"[2] وحقيقة هذا؛ أي هلك من قُضي هلاكه، ونجا من قدرت نجاته، وفائدة استخدام التمثيل عنده الاختصار، والزيادة في المعنى، حيث يقول في شرح الآية السابقة: "إنما عدل عن اللفظ الخاص إلى لفظ التمثيل لأمرين: أحدهما اختصار أمر اللفظ، والثاني كون الهلاك والنجاة كانا بأمر مطاع، إذ الأمر يستدعي آمراً قضاؤه يدل على قدرة الأمر، وطاعة المأمور، ولا يحصل ذلك من اللفظ الخاص"[3]، ويشير إلى فائدة التمثيل في أنه زيادة في المعنى المراد من اللفظ أي التوسع في اللغة في تعليقه على بيت الرماح بن ميادة:

أَلَمْ أَكُ فِي يُمْنَى يَدَيْكَ خَلَعْتَنِي ... فَلا تَخْلَعَنِّي بَعْدَهَا فِي شِمَالِكَا[4]

فإن هذا الشاعر أراد أن يقول: ألم أكن قريباً منك، فلا تجعلني بعيداً عنك، فعدل عن هذا اللفظ الخاص إلى لفظ التمثيل، لما فيه من الزيادة في المعنى[5].

لقد أكثر ابن أبي الأصبع من الشواهد القرآنية، والشعرية، والأحاديث النبوية أثناء دراسته للكناية، وقد تناول هذه الشواهد بالتحليل الدقيق، فكانت دراسته دراسة أدبية تحمل في ثناياها الكشف مما ترمي إليه الكناية، وما الفائدة منها، والوظيفة لها. فهو درسها على أنها صورة أدبية، وطريق من طرق التعبير الفني الجميل التي يسلكها الأديب للتعبير عمّا يجول

---

(1) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/٢١٤.

(2) سورة هود: آية/٤٤.

(3) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير: ج١ /٢١٤.

(4) ابن ميادة: ديوان ابن ميادة، تحقيق: حنا حداد، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٢م، ص١٨٢.

(5) ابن أبي الأصبع: المصدر نفسه: ج١/٢١٥.

في نفسه من المعاني، ويجيش في صدره من الخواطر، كاشفاً عن الفوائد العديدة من الكناية، حيث حصرها محمود شيخون[1] في:

١. التعبير عن المعنى القبيح باللفظ الحسن.

٢. التعبير عن النجس بالطاهر، وعن الفاحش بالعفيف.

٣. التعبير عن الصعب بالسهل.

٤. الإيجاز.

٥. الستر والصيانة.

٦. التعمية والإلغاز.

والكناية تمكن الأديب من أن يعبر عما يقصد دون أن يكشف أمره، أو يفتضح شأنه، وهي تتيح للأديب أن يتحدث عما يستهجن التصريح به دون خدش أو إسفاف[2].

ويشير عز الدين بن عبد السلام إلى الكناية أثناء حديثه عن حديث أم زرع، حيث أشار إلى الأسلوب الكنائي الوارد فيه، ولم يأت بشواهد أخرى على الكناية سوى حديث أم زرع، ويذهب إلى أن الكناية ليست من المجاز وذلك: لأنها استعملت اللفظ فيما وضع له وأرادت به الدلالة على غيره، ولم تخرجه عن أن يكون مستعملاً فيما وضع له، وهذا شبيه بقوله تعالى: "فَلاَ تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ"[3] وفي مثل نهيه عن التضحية بالعوراء والعرجاء"[4].

---

(1) شيخون، محمود: الأسلوب الكنائي، ص٣١، ٣٢. وانظر: أبو زايد، عبد الرزاق: في علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٤٠، ١٤٢.

(2) أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية، ص١٢٢. وانظر: خفاجي، محمد عبد المنعم: شرف، عبد العزيز: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢، ص١٥٤.

(3) سورة الإسراء: آية/ ٢٣.

(4) ابن عبد السلام، عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز، ص٦٣، ٦٤.

فالكناية وسط بين الحقيقة والمجاز لجواز إرادة المعنى الحقيقي والكنائي فيها. وأما بدر بن مالك فيقول: "بأن الكناية التصريح بالشيء إلى مساويه في اللزوم لينتقل منه إلى الملزوم، كقولنا: فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى طويل القامة. وسميت كناية لإخفائها وجه التصريح"[١]. ويعدد فائدة الكناية في الكلام، حيث يلجأ إليها بدلاً من الكلام الصريح المباشر لغرض وفائدة، وهي: "الإيضاح، أو بيان حال الموصوف، أو مقدار حاله، أو القصد إلى المدح أو الذم، أو الاختصار، أو الستر، أو الصيانة، أو التعمية والإلغاز، أو التعبير عن الصعب بالسهل، أو عن الفاحش بالطاهر، أو عن المعنى القبيح باللفظ الحسن"[٢] وهذه الأقسام لفائدة الكناية هي عينها التي ذكرها أو أشار إليها ابن أبي الأصبع في أثناء حديثه عن الكناية والإرداف، والإشارة، والتمثيل. ويقسم الكناية إلى كناية عن موصوف، وكناية عن صفة، وكناية عن تخصيص الصفة بالموصوف وهذه أقسام أشار لها السكاكي من قبل ومن أشكال الكناية التعريض إذا كانت مرتبطة بالمكنى عنه عارضاً كقول أبي نواس:

فأَعْرَضَ هَيثَمٌ لَمّا رآني كَأَنّي قَدْ هَجُوْتُ الأَدْعِياءَ[٣]

فعرّض بكون هيثم دعياً، ثم تهكم، فقال:

فَقَدْ آليتُ ألاّ أَهْجُو دَعِيّاً وَلَوْ بَلَغَتْ مُرُوءَتُهُ السَّمَاءَ[٤]

والتلويح، وهي إذا كانت بعيدة الارتباط بالمكنى عنه، كقول الشاعر:

تَقَاعَسَ حَتَّى قُلْتُ لَيسَ بِمُنْجَلٍ وَلَيسَ الّذي يَرْعَى النُّجُومَ بآيِبِ[٥]

---

[١] ابن مالك، بدر: المصباح، ص١٤٦.

[٢] ابن مالك، بدر: المصباح: ص١٤٧.

[٣] أبو نواس: ديوان أبي نواس، تحقيق: مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٣م، ص ٤١٥.

[٤] المصدر نفسه: ص ٤٥١، وانظر: ابن مالك، بدر: المصباح: ص١٥٣، ١٥٤.

[٥] تقاعس: ثبت وامتد. ابن منظور: لسان العرب، مادة "قعس". .

فأقام الصبح مقام الراعي الذي يذهب بالماشية ويجيء.

وتسمى رمزاً إن كانت خفية قريبة، كقول الشاعر يصف امرأة قتل زوجها.

عَقَلتْ لَها مِـنْ زَوْجِهَـا عَـدَدَ الْحَـصَى مَعَ الصُّبْحِ أَوْ مع جُـنْحِ كُـلِّ أَصِـيلِ[1]

وإن كانت جلية سميت إيماء وإشارة، كقول أبي تمام:

أَبَـيْنَ فَمَـا يَـزُرْنَ سِـوى كَـرِيمٍ وَحَـسْبُكَ أَنْ يَـزُرْنَ أَبـا سَـعِيدِ[2]

وغاية الفائدة في الكناية تأثيرها في نفس المتلقي، حيث ينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي[3]، حيث يقول ابن مالك: "وأن الكناية أوقع في النفس من التصريح، وفي المجاز والكناية دعوى الشيء ببينة، وهو ذكر مالا ينفك عنه بخلاف الحقيقة والتصريح، وفرق بين دعوى الشيء ببينة، دعواه بدونها"[4]. ويذهب ابن الأثير الحلبي إلى أن الكناية أبلغ من التصريح والحقيقة، وهي أوقع في النفس وأبلغ لأنها تذكر مع دليل، وهذا ما ذهب إليه مَنْ سبقه من البلاغيين، ويفرق بين الاستعارة والكناية، فالكناية جزء من الاستعارة، فنسبتها إليها نسبة خاص إلى عام، وبناء عليه فكل كناية استعارة، وليست كل استعارة كناية[5].

ويورد أقوال وآراء مَنْ سبقه من البلاغيين والعلماء في كون الكناية حقيقة أم مجاز، ويرد على ابن سنان الخفاجي وأبي هلال العسكري وغيرهم ممن أخرج الكناية من بابي الحقيقة والمجاز، وقالوا بأن الكناية عبارة عن ذكر المعنى القبيح باللفظ والحسن. حيث يرد ابن الأثير الحلبي هذا الحد والرسم للكناية لأنه غير مطرد، حيث يقول: "وهذا لا يجوز أن يكون حداً ولا رسماً؛ لأن الحد والرسم لا بد فيهما من اطِّراد وانعكاس في الحد وهذا الحد

---

(1) عقلت: من العقل، وهو إعطاء الدية. ابن منظور، لسان العرب، مادة "عقل".

(2) أبو تمام: الديوان، ج١/٢٦٠، وانظر: ابن مالك، بدر: المصباح، ص١٥٥.

(3) أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية، ص١٢٢.

(4) ابن مالك، بدر: المصباح ، ص١٥٦.

(5) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٨٩.

الذي ذكره لا يطرد ولا ينعكس؛ لأنه يقتضي أن كل ما لا يكون ذكراً للمعنى القبيح باللفظ الحسن، فلا يكون كناية، وليس الأمر كذلك، فإن الكناية تقع على المعنى الحسن والمعنى القبيح، كقولك: "فلان طويل النجاد" تعني بذلك طول قامته، فهذا لفظ كنى به عن معنى حسن، فينتقض عليهم ذلك الحد"[١] فالكناية عنده تقع على المعنى الحسن والمعنى القبيح في حين ذهب بعض البلاغيين كابن سنان وأبي هلال بأن الكناية عبارة عن ذكر المعنى القبيح باللفظ الحسن.

ويقسم الكناية أيضاً إلى أقسام: وهذه الأقسام كلها تشير إلى الانحراف باللفظ عن معناه الذي وضع له في أصل اللغة لفائدة معينة وغاية يحصل بها الفائدة، كالزيادة في المعنى، والتوسع في اللغة، فمن أقسامها: التمثيل ويقول بأنه التشبيه على سبيل الكناية، وهو أن تشير إلى معنى من المعاني، فتضع له ألفاظاً تدل على معنى آخر على سبيل ضرب المثال للمعنى الذي قصدته، كقولك: "فلان نقي الثوب" تعني به تنزيهه عن العيوب. وفائدة ذلك أن السامع يحصل له زيادة في التصور بهذا المثال على المدلول عليه، فكان أسرع إلى الرغبة فيه"[٢] فالتمثيل يثير الخيال أو الصورة الخيالية في نفس السامع، وبالتالي تؤثر في نفسيته، مما يثير لديه الرغبة واللذة في تقبل أمر ما.

وفي كناية الإرداف، وهو أن تذكر شيئاً وتذكر ما هو دليل عليه ورديف له، كقوله تعالى: "مَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَوْ كَذَّبَ بِالْحَقِّ لَمَّا جَاءَهُ"[٣] فقوله: كذب بالحق لمّا جاءه كنّى به عن ضعف العقل. ومنها باب مثل المردُف: كقول العرب: "مثلى لا يفعل كذا وكذا" يعني إذا نفاه عن مثله نفاه عن نفسه بطريق الأول. ومنها ما يأتي في جواب الشرط مرادفاً

---

[١] الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز: ج١/٩١.

[٢] المصدر نفسه: ج١/٩٢.

[٣] سورة العنكبوت: آية/٦٨.

لقوله تعالى: "وَقَالَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ وَالْإِيمَانَ لَقَدْ لَبِثْتُمْ فِي كِتَابِ اللَّهِ إِلَى يَوْمِ الْبَعْثِ فَهَذَا يَوْمُ الْبَعْثِ "(١).
كأنه قال: كنتم تكذبونه، فترك التصريح بتكذيبهم، وجاء بما يرادفه. ومنها كناية الاستثناء المردف من غير موجب، كقوله تعالى: "لَّيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِن ضَرِيعٍ "(٢) فالضريع نبت ذو شوك تسميه العرب "الشبرق" في حال خضرته وطراوته، فإذا يبس سمته "الضريع" والإبل ترعاه طرياً، ولا تقربه يابساً. ومنها أيضاً ما يسمى التشبيع، وهو العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاص به إلى لفظ هو ردفه(٣)، كقول امرئ القيس:

وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ(٤)

فإنما أراد أن يصف الفرس بالسرعة، وأنه جواد، فلم يتكلم باللفظ بعينه، ولكن بأردافه، وجعل ابن الأثير الحلبي الأحاجي والإلغاز مما يلحق بالكناية(٥). ويعرف التعريض كما عرّفه ضياء الدين بن الأثير، "بأنه اللفظة الدالة على الشيء من طريق المفهوم لها بالوضع الحقيقي لا المجازي"(٦).

فالكناية بصورها المختلفة، وأقسامها المتعددة، هي من الأساليب البيانية الذي يتيح للشخص أن يقول كل ما يريد، ويعبر عمّا يعتمل في نفسه من كلام، وحسنها في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح أصل من أصول الفصاحة، وشرط من شروط الفصاحة(٧). وتكمن أهميتها ومزيتها في الدراسات الحديثة، بأن النقاد والدارسين المحدثين قد عدها ركناً

---

(١) سورة الروم: آية/٥٦.
(٢) سورة الغاشية: آية/ ٩٣.
(٣) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٩٢، ٩٣.
(٤) وكناتها: الأعشاش والأوكار. بمنجرد: فرس قصير الشعر، قيد الأوابد: قيد الوحوش الآبدة، هيكل: العظيم الخلق. ابن منظور: لسان العرب، مادة "وكن" ومادة "جرد" ومادة "قيد" ومادة "هكل".
(٥) الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه ، ج١/٩٣، ٩٦.
(٦) المصدر نفسه: ج١/٩٧.
(٧) انظر أبو زايد، عبد الرزاق: في علم البيان، ص١٤٢.

أساسياً، وأصلاً من الأصول التي تتكون منها الصورة الشعرية والفنيـــة تمامـــاً كالاســـتعارة والتشبيه، لما لها من أثر في نفسية المتلقي، واستثارته لاستخراج ما في النص مـــن صـــور جمالية، وإبداع. والكناية كذلك لها ارتباط بما يعرف بالدراسات الحديثة بالانحراف الأسلوبي، لأنها تنحرف تنزاح بمدلولات الألفاظ مما وضعت له على الأصل، والحقيقـــة، ولـــذا فإنهـــا تنحرف باللغة العادية المألوفة المستخدمة على حقيقتها إلى لغة ثانية، يوصـــل إلـــى معانيهـــا بضرب من التأويل، لكي تصل إلى المعنى الثاني الأصلي المراد. وهي أيضاً بحاجة إلى متلقٍ على درجة عالية من الفهم والثقافة، والعلم، والدراية حتى يستطيع أن يصل إلـــى مكامنهـــا، والمقصود منها، وبها، ومن هنا فالكناية بحاجة إلى أديب مبدع، ومتلق مثقف، حتـــى يتلقـــى النص فيستخرج ما به من عناصر جمالية وصور وأخيلة.

البديع:

بدع الشيء يبدعه بدعاً وابتدعه: أنشأه وبدأه. وبدع الرَّكية: استنبطها وأحدثها. وركيٌّ بديع. حديثه الحفر. والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولاً. وفي التنزيل: "قُلْ مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنْ الرُّسُلِ [١]" أي ما كنت أول من أرسل، قد أرسل قبلي رسل كثير. وبدعة: نسبة إلى البدعة. واستبدعه: عده بديعاً. والبديع: المحدث العجيب. والبديع: المبدع. وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال. والبديع من أسماء الله تعالى. كما قال سبحانه: "بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ [٢]" أي خالقها ومبدعها، فهو سبحانه الخالق المخترع لا على مثال سابق. وحبل بديع: جديد، والبديع من الحبال: الذي ابتديء فتله، ولم يكن حبلاً فنكث ثم غُزل، وأعيد فتله. والبديع: الزمن الجديد، والسقاء الجديد. والبديع: المُبتدِع والمُبتَدع. وشيء بِدعٌ بالكسر: أي مبتَدع، وأبدع الشاعر جاء بالبديع[٣].

يلاحظ أن كل المعاني السابقة تدور حول مفهوم واحد للبديع، وهو الجديد: وهذا يلتقي مع ما سيؤول إليه المفهوم الاصطلاحي لمصطلح البديع تحت اسم الجديد. ومن هنا فهم البلاغيون القدماء مصطلح البديع على أنه درجة خاصة من التميز يظفر بها الفنان المطبوع، لذا نراهم يوسعون دائرته تارة ويجعلونها مرادفة للبلاغة، وأخرى يضيقونها، ويجعلونها خاصة بالفرد في فنون بعينها[٤]. فعلم البديع: هو العلم الذي تعرف به الوجوه والمزايا التي تكسب الكلام حسناً وقبولاً بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال التي يورد فيها، ووضوح

---

(١) سورة الأحقاف: آية ٩.

(٢) سورة البقرة: أية ١١٧.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة "بدع".

(٤) سلطان، منير: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م، ص١١، وانظر: محمد، هلال: صور للبديع بين الفن والتاريخ، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٠.

الدلالة[١] ولهذا وجد للبديع معارضون ومؤيدون، فالمؤيدون يعتبرونه تجديداً وابتكاراً، وبديعاً والمعارضون يعتبرونه صنعة وتجاوزاً[٢].

ويشير الجاحظ إلى البديع في كتابه البيان والتبيين بقوله: "والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان، والشاعر الراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار"[٣].

وقال معلقاً على بيت الأشهب بن رميلة:

هُمُ سَاعِدُ الدَّهْرِ الَّذي يُتَّقى بِهِ وَمَا خَيرُ كَفٍّ لا تَنُوءُ بِسَاعِدِ

قوله: "هم ساعد الدهر" إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع[٤].

ولقد ذكر الجاحظ مصطلح البديع بمعناه الفني، وقد أطلقه الرواة على المستطرف الجديد من الفنون الشعرية، وعلى بعض الصور البيانية التي يذكرها الشعراء في أشعارهم فتزيدها حسناً وجمالاً[٥]. وكلمة البديع تعني عنده الصور والمحسنات اللفظية والمعنوية، وإن كان لم يوضحها توضيحاً دقيقاً، وهو لم يحاول وضع تعريفات ومصطلحات لبعض أنواع البديع التي تعرض لها في مؤلفاته؛ لأن اهتمامه عند الكلام عنها كان موجهاً بتقديم الأمثلة والنماذج، لا بوضع القواعد[٦]. وقد يكون ما عناه الجاحظ بالبديع هو استعمال مجازي

---

[١] المراغي، أحمد: علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٤، ٢٠٠٢، ص٣١٨.

[٢] سلطان، منير: البديع تأصيل وتجديد، ص١٤.

[٣] الجاحظ: البيان والتبيين: ج٤/٥٦ وانظر: الحيوان ج٣/٥٧، ٥٨.

[٤] المصدر نفسه: ج٤/٥٥.

[٥] مطلوب: أحمد: فنون بلاغية، البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م، ص١٩٩.

[٦] عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية، البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م، ص١١.

واستعاري، أو تشخيص للمجرد، كما فهمه عن طريق القياس من خلال استعماله التفسير التأويلي المعتزلي[١].

ويرد عند الأصفهاني في كتابه "الأغاني" أن الشاعر مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ) هو أول من أطلق هذا المصطلح – البديع-، يقول: "وفيما زعموا أول مَنْ قال الشعر المعروف بالبديع، هو لقّب هذا الجنس البديع واللطيف، وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمام فإنه جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه، وقال أيضاً... أول مَنْ أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الذي سماه الناس البديع، ثم جاء الطائي بعده فتفنن فيه"[٢].

وقد تكون أول محاولة منهجية تناولت البديع في كتاب مختص أفرد لدراسة علم البديع، هو محاولة ابن المعتز في كتابه الذي سماه "البديع" والذي اشتمل على خمسة أبواب من البديع، أردفها بثلاثة عشر محسناً من محسنات الكلام. ثم جاء قدامة بن جعفر، وقد بلغت المحسنات البديعية في كتابه نقد الشعر" أربعة عشر محسناً، عدّها من العناصر المهمة في نقد الشعر. وبذلك زاد على أبواب البديع التي وردت عند ابن المعتز تسعة أبواب. ثم كان أبو هلال العسكري، وبلغت أبواب البديع في كتابه الصناعتين خمسة وثلاثين نوعاً، منها ستة أنواع من البديع اكتشفها، ووضعها هو، وهي: "التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف"[٣] ويقول ابن رشيق "بأن البديع ضروب كثيرة وأنواع مختلفة وأنا ذاكر منها ما وسعته القدرة وساعدت فيه الفكرة"[٤] وهو يورد ما يقارب تسعة وعشرين شكلاً بديعياً، سبق إلى عشرين منها، وصفي له تسعة لم يرد ذكرها عند سابقيه، هي "التورية،

---

(١) ستيتكيفتش، سوزان: نحو تعريف جديد لعلم البديع، ترجمة محمد أبو منصور، جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج١، مجلد١، ١٩٩٩م، ص٢٧٤، ٢٧٥.

(٢) الأصفهاني،أبو الفرج: الأغاني، ج١٩/٣١، دار الفكر، ١٩٨٦.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص٢٩١.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ج١/٢٦٧.

والترديد، والتفريع، والاستدعاء، والتكرار، ونفي الشيء بإيجابه، والإطراد، والاشتراك، والتغاير "[1] وهو في دراسته يعرف الشكل البديعي ثم يقدم الشواهد الشعرية والنثرية والقرآنية

وأما عبد القاهر الجرجاني فقد تناول في كتابه "أسرار البلاغة" ألواناً من البديع، مثل: "الجناس والسجع وحسن التعليل والطباق والمبالغة، وأطلق مصطلح البديع على الاستعارة والتشبيه والتمثيل. وحديثه عن هذه المحسنات ليس لأغراض بديعية بمقدار ما هو لأغراض بيانية[2].

ويذكر أسامة بن منقذ في كتابه "البديع في نقد الشعر" خمسة وتسعين باباً ذكر فيها كثيراً من المحسنات البديعية، حيث يلاحظ في دراسته للبديع وتقسيماته اهتمامه بالعدد والكم والتقسيم، ولذا وصل عدد الأبواب عنده خمسة وتسعون باباً في البديع. وأشار الفخر الرازي إلى طائفة من المحسنات البديعية في كتابه "نهاية الإيجاز" كالتجنيس والمطابقة، وأما السكاكي فقد خص القسم الثالث من كتابه "مفتاح العلوم" بعلم المعاني، والبيان، وما يلحق بهما من البلاغة والفصاحة والمحسنات البديعية اللفظية والمعنوية. ويعود الفضل للسكاكي في عملية التبويب لعلم البديع، حيث جعله قسمين: محسنات لفظية ومحسنات معنوية، بعدما كانت ترد عند مَن سبقه مختلطة بعضها ببعض. وقد جاءت عنده هذه المحسنات في ستة وعشرين نوعاً قسمها إلى محسنات لفظية، ومحسنات معنوية. ويدرس ابن الأثير في كتابه: المثل السائر" البديع في مقالتين، حيث جعل المقالة الأولى خاصة بالصناعة اللفظية "المحسنات البديعية اللفظية" ومقالته الثانية خاصة بالصناعة المعنوية، وتناول فيها المحسنات البديعية المعنوية.

وفي القرن السابع الهجري وصلت أبواب البديع عند ابن أبي الأصبع المصري إلى مائة وثلاثة وعشرين باباً في كتابه "تحرير التحبير" وإلى مئة وتسعة أبواب في كتابه "بديع

---

[1] انظر: عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية، ص٢٥.

[2] المرجع نفسه: ص٢٦.

القرآن" وعلى هذا يفهم مصطلح البديع عنده بأنه "المعنى البلاغي الواسع، بل ما يتجاوز دائرة البلاغة إلى قضايا الشعر والآداب التي يجب على الشاعر التزامها، مثل: سلامة الاختراع من الاتباع، والطاعة والعصيان والنزاهة"[١] ويلاحظ عليه أنه في معالجته لفنون البديع قد أدخل بعض مباحث علم المعاني في البديع، كالأطناب والتكرار والتفصيل.. ومعنى ذلك أن البديع عنده أخذ لا يشتمل على الصور البيانية فحسب، وإنما أخذ يشتمل على كثير من أساليب علم المعاني[٢].

ويرجع بدر بن مالك في كتابه "المصباح" "البلاغة" إلى علمي المعاني والبيان، وهما علمان لهما مفرداتهما الخاصة بهما، ويبقى بعد ذلك علم تعرف منه توابع البلاغة عن طريق الفصاحة، وهو علم البديع. ويقسم هذه التوابع إلى ثلاثة أقسام؛ لأنها إما راجعة للفصاحة اللفظية، وإما راجعة إلى الفصاحة المعنوية[٣]، والراجعة إلى الفصاحة المعنوية إما مختصة بالإفهام، والتبيين، وإما مختصة بالتزيين والتحسين[٤].

ويقسم المحسنات البديعية الراجعة إلى الفصاحة اللفظية إلى أربعة وعشرين نوعاً[٥]. والمحسنات الراجعة إلى الفصاحة المعنوية المختصة بإفهام المعنى وتبيينه إلى تسعة عشر

---

[١]عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت. ص٢١.

[٢]ضيف، شوقي: البلاغة العربية تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٦٥م، ص٣٥٩، وانظر: عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية، ص٤٦.

[٣] ابن مالك، بدر: المصباح، ص١٥٩-١٦١.

[٤] المصدر نفسه: ص٢٠٤، ٢٤٦.

[٥] المصدر نفسه: ص١٦٢.

نوعاً[١]. والمحسنات المعنوية الراجعة إلى الفصاحة المعنوية المختصة بتحسين الكلام وتزيينه إلى خمسة عشر نوعاً[٢].

ويمثل بدر بن مالك تيار التحديد والتقنين الذي شرع طريقه السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم". ويفرق ابن الأثير الحلبي بين البديع والمخترع، بقوله: "ويقال: كلام بـديع، وكـلام مختـرع، فالبديع يختص بمحاسن الألفاظ، والمخترع متعلق بابتكار المعاني التي لـم يـسبق إليها"[٣] وانتبه ابن الأثير الحلبي إلى الخلط الذي وقع فيه العلماء عندما عدوا وخلطوا أبوابـاً من البديع في البيان والعكس، يقول: "إن من علماء البيان مَنْ ذكر في مصنفاته أبواباً وعـدها من البيان، ومنهم مَنْ عدّ تلك الأنواع بعينها في مصنفاته من البديع، فعلى هذا يعسر الفـرق بين البديع والبيان في كل المواضع؛ لأنه ما من باب إلا وله تعلق باللفظ والمعنى، فمن أيـن يظهر لنا الفرق بين النوعين"[٤] وعليه فإن مفهوم البديع عنده يشمل أنواعاً من علـم البيـان وجزءاً من علم المعاني، ليصل مجموع كل هذا إلى سبعين نوعاً[٥].

هذا مع العلم بأن الكتب التي تعرضت للدراسات القرآنية، وإعجاز القرآن، لم تخل من دراسة لألوان شتى من صور البديع – على سبيل المثال – دراسـة الرمـاني فـي النكـت، والباقلاني في إعجاز القرآن، فتناول الدراسات القرآنية للبديع جاءت لتثبـت بأنـه لا يمكـن معرفة الإعجاز القرآني بها، وذلك لأن نظمه متفرد متميز، ولا يقارن القرآن بها[٦].

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح: ص١٦٢.

(٢) المصدر نفسه: ص٢٤٦.

(٣) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٤٢.

(٤) المصدر نفسه، ج١/٤٢.

(٥) المصدر نفسه: ج١/٤٢، ٤٣.

(٦) انظر: الباقلاني: إعجاز القرآن، ص١١١-١٥٦.

ولكن ابن أبي الأصبع المصري في دراسته لألوان البديع في كتابه "بديع القرآن" يشير إلى أن القرآن بليغ بألفاظه وأسلوبه وتراكيبه، وأثره، ويقول بأن القرآن بليغ بما فيه من التراكيب البديعية التي يعرفها العرب والمتكلمون بالعربية ويسمون صاحبها بالبليغ أو البديعي، فجمع الأنواع البديعية التي عرفت في عصره، والأبواب التي ابتدعتها في كتابه "تحرير التحبير" ومثل لهذه الأنواع بآيات من القرآن الكريم، وخرج تلك الآيات على الوجوه البلاغية البديعية، مبيناً في دراسته لهذه الألوان سلامة نظم القرآن وسلامة أسلوبه وبلاغة معانيه وفصاحة ألفاظه، في حين كانت الدراسات القرآنية المتقدمة تدرس البديع لتثبت أن القرآن معجز بأسلوبه ونظمه، لا بما تضمنه من صور البديع[١].

لقد درس ابن أبي الأصبع ألوان البديع في القرآن واستطاع أن يستخرج في القليل من الألفاظ القرآنية أن يستخرج عدداً من الألوان البديعية، فقد تكلم في باب الإبداع عن قوله تعالى: "وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ "[٢].

فقد استخرج من هذه الآية واحداً وعشرين ضرباً من البديع، وعددها سبع عشرة لفظة، منها: المناسبة التامة في ابلعي واقلعي، والمطابقة اللفظية بين السماء والأرض، والاستعارة في قوله ابلغي واقلعي للأرض والسماء.. والانسجام وهو تحدر الكلام بسهولة وعذوبة سبك مع جزالة لفظ كما ينسجم الماء القليل من الهواء ويعقب قائلاً بأن في كل لفظة

(١) ابن أبي الأصبع: بديع القرآن، المقدمة، ص ٥٦.

(٢) سورة هود: آية ٤٤.

بديع أو بديعين، لأنها كما تقدم سبع عشرة لفظة تضمنت أحداً وعشرين ضرباً من البلاغة سوى ما يتعدد من ضروبها[١].

فمفهوم البديع عنده لفظة تتضمن علوم البلاغة كلها من معان وبيان وبديع. ومن هنا فإن استخدام البديع في النص بكثرة أو بقلة ليس سبباً للحكم على النص بالجودة أو الرداءة، وإنما التكلف في استخدامه هو الذي يحكم عليه بالقبح وينزل به من مرتبته الجمالية العالية، فالبديع لم يعد مجرد حلية لفظية شكلية، وإنما هو مرتبط بالمعنى، والبديع كذلك أصبح وجهاً من وجوه الإعجاز الذي يدل بوساطته على إعجاز القرآن.

وأصبح البديع أيضاً في هذا القرن –السابع الهجري– وسيلة نقدية للحكم على الشاعر وشعره، فقد استخدمه ابن أبي الأصبع للموازنة والمفاضلة بين الشعراء، وذلك عندما وازن بينه وبين الرومي، وبين مسلم بن الوليد، وابن سناء الملك، فقد اتخذ من كثرة استخدام الألوان البديعية في البيت الواحد مقياساً للجودة وتقدم أحدهما على الآخر[٢].

فلقد كانت نظرة النقاد والأدباء إلى عهد الجاحظ وابن المعتز إلى البديع نظرة أدبية ساذجة بعيدة عن العمق والفلسفة، يعجبون بما له من خلابة ويطربون لما فيه من حلاوة[٣]. وفي القرن الرابع الهجري أصبحت كلمة البديع مصطلحاً علمياً يدل على هذه الفنون الغريبة التي تكسب الكلام حسناً وقوة وبياناً[٤].

لقد احتل البديع قديماً مكانة مرموقة عند النقاد والبلاغيين، وذلك لأنهم رأوا فيه جمالاً يضفيه على الكلام نظماً ونثراً، ووجدوا ألواناً من البديع تزخر بها الآيات القرآنية،

---

(١) ابن أبي الأصبع: بديع القرآن، ص ٣٤٠-٣٤٣.

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٣/٤٨٥-٤٨١ ج٢/٣١١، ٣١٢.

(٣) نايل، محمد: البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي، وتحت سلطان العلم النظري، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢٢١.

(٤) ابن أبي الأصبع: مقدمة بديع القرآن، ص٢٢٢.

والأحاديث النبوية، فلفتت أنظارهم، ومالوا إليها في توشية أشعارهم بها وتزيين خطبهم، ولكن دون قصد، أو تكلف، وبهذا كانت مكانته البلاغية المرموقة، حتى عده البعض من وجوه الإعجاز القرآني لما له من أثر في جلال المعاني، وجمال الألفاظ. ولكن الشعراء المتأخرين افتتنوا به، وأفرطوا في استعماله، وحاز على جل اهتمامهم، سواء كان المعنى يطلبه أو يستغني عنه، فوقعوا في كثير من العيوب التي أدى إليها التكلف والتعسف. وبدلاً من أن يكون البديع وسيلة لتحسين الألفاظ وزينتها، أو وسيلة لكشف المعاني، وتجليتها، صار طريقاً وعراً يؤدي إلى الإغراب والتعمية وإلى فساد المعنى[1].

---

[1] انظر: حسين، عبد القادر: فن البديع، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٣، ص١٨.

الجناس:

المتفق عليه في كتب البديع أن الجناس، والتجنيس، والمجانسة، والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس. وجاء في معجم لسان العرب الجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال: يجانس هذا، أي يشاكله، وفلان يجانس البهائم، ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل. وقول المتكلمين: تجانس الشيئان ليس بعربي، إنما هو توسع[١]. وجانسه: شاكله، اتحد في جنسه، وجنّس الأشياء: شاكل بين أفرادها[٢].

ويعرفه ابن المعتز بقوله: "وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها.[٣]. وهو قسمان:

أ- فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها، كقول الشاعر:

يَومٌ خَلَجتْ عَلى الْخَلِيجِ نُفُوسُهُمْ عَضْباً وأَنْتَ لِمِثْلِها مُسْتَامُ

خلجت: أي جذبت، والخليج بحر صغير يجذب الماء من بحر كبير، فهاتان اللفظتان متفقتان في الصيغة واشتقاق المعنى والبناء.

ب- ومنها ما يكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف الحروف دون المعنى، كقول الشاعر:

يا صاحِ إنَّ أخَاكَ الصَّبَّ مَهْمُومٌ فأَرْفِقْ بِهِ إنْ لَوْمَ العاشِقَ اللُّومُ[٤]

وبعد ابن المعتز أخذ النقاد يتفننون في تقسيم الجناس إلى أضرب وأنواع متعددة، ويزيدون على ما جاء به ابن المعتز في تقسيم الجناس. وقد انصب اهتمام النقاد والبلاغيين إلى حصر

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة "جنس".

(٢) أنيس، إبراهيم: وزملاؤه: المعجم الوسيط، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٢م، مادة "جنس".

(٣) ابن المعتز: البديع، ص٢٥.

(٤) المصدر نفسه: ص٢٥، وانظر: العسكري، أبو هلال : الصناعتين: ص٣٥٣.

هذه التقسيمات بمعنى أن أنظارهم كانت متجه إلى الناحية الشكلية للفظ حيث كان ورود مثل هذه المحسنات البلاغية اللفظية، كالجناس يزيد الشكل جمالاً، وقد قسم الجناس بصرف النظر عن التسميات التي أطلقت عليه إلى ثمانية أقسام، هي:

١. التجنيس المماثل: وهو أن تتفق الكلمتان لفظاً ونوعاً، كقول الشاعر:

يـا إخْـوتي مُـذْ بَانـتِ النُجُـبُ	وَجَـبَ الفُـؤادُ وكـان لا يجـبُ
فَـارقْتُكُمْ وَبَقِيـتُ بَعْـدَكُمْ	مَـا هكـذا كَـانَ الَّـذي يَجِـبُ

فالتجنيس في قوله: يجب، ويجب، فالأول: يخفق ويدق، والثانية: يلزم ويحق.

٢.التجنيس المستوفي: وهو أن تتفق الكلمتان لفظاً لا نوعاً، كقول أبي تمام:

مَـا مَـاتَ مِـنْ حَـدَثِ الزَّمَـانِ فإنَّـهُ	يَحْيَـا لَـدى يَحْيـى بـن عَبْـدِ اللهِ[1]

٣. التجنيس المركب: وينقسم إلى مفروق، ومرفو. فالمفروق: ما أحد لفظيه مؤلف من جزأين مستقلين، كقوله:

إذا مَلِـكٌ لَـمْ يَكُـنْ ذا هِبَـةٍ	فَدَعْـهُ فَدَوْلَتُـهُ ذَا هِبَـةٌ

والمرفو قسمان: أحدهما: ما رفي إحدى كلمتيه ببعض الأخرى، كقول الحريري:

ولا تَلْـهُ عـنْ تِـذْكَارِ ذَنْبِـكَ وَابْكِـهِ	بِـدَمْعٍ يُحـاكي الْوَبْـلَ حـالَ مُـصَابِهِ
وَمِثْـلُ لعينيـك الْحَمَـامُ وَوَقْعُـه	وَرَوعَـةُ مُلْقَـاه وَمُطْعَـمُ صَـابِه

والتجنيس بين "مصابه" في آخر البيت الأول، و"أصاب" في آخر البيت الثاني.

والآخر: مارفي إحدى كلمتيه بحرف من حروف المعاني، كقوله:

تَفَـرَّقَ قَلْبِـي فِـي هَـوَاهُ فَعِنْـدَهُ	فريـقٌ وَعِنْـدي شُـعْبَةٌ وَفَرِيـقُ

---

(١) أبو تمام: الديوان، ج٢/١٨٦.

إذا ظَمِئتْ رُوحِي أقُولُ لَهُ اسْقِنِي   وَإنْ لَمْ يَكُنْ مَاءٌ لَدِيهِ فَرِيقٌ

والتجنيس بين قوله: "فريق" في الآخر البيت الأول ومعناها جماعة، و "فريق" المكونة "الفاء" ولفظه "ريق" أي إن ظميء ولم يجد ماء فإنه يشرب ريق فم المحبوب.

٤. التجنيس المحرف" وهو أن تتفق الكلمتان فيما سوى الشكل، أو التضعيف أو زيادة المد، كقولهم: "البدعة شرك الشرك"، و "الجاهل إما مفرط أو مفرّط" وقول الشاعر:

وَذَلِكُمْ أنَّ ذُلَّ الْجَارِ حَالَفَكُمْ   وَأنَّ أنْفَكُمْ لاَ تَعْرِفُ الأَنَفَا

٥. التجنيس الناقص: وهو أن تكون إحدى الكلمتين مشتملة على لفظ الآخر وزيادة مصدرة، أو مؤخرة، كقوله تعالى: "وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ {٢٩} إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ "[١].

وقول أبي تمام:

يَمُدُّونَ مِنْ أيدٍ عَواصٍ عَوَاصِمٍ   تَصُولُ بِأسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ[٢]

٦. تجنيس التصحيف: وهو أن تتفق الكلمتان في عدد الحروف، وذوات بعضها مع اتحاد الكتابة، كقول ابن المعتز:

لَهُ وَجْهٌ بِهِ يَصْبَى وَيَضْنَى   وَمُبْتَسَمٌ بِهِ يَسْقَى وَيَشْفَى

٧. تجنيس التصريف: وهو ما كان كتجنيس التصحيف إلا في اتحاد الكتابة، وينقسم إلى ما تقاربت فيه مخارج الحروف، ويسمى "المضارع"، وإلى ما لم يتقارب فيه، ويسمى "اللاحق"

فمن المضارع قول الشاعر:

فَيَالَكَ مِنْ حَزْمٍ وَعَزْمٍ طَوَاهُمَا   جَدِيدُ الْبِلَى تَحْتَ الصَّفَا وَالصَّفَائِحِ

---

(١) سورة القيامة: آية/ ٢٩، ٣٠.

(٢) أبو تمام: الديوان، ج/١٤٩.

ففي لفظتي "حزم وعزم" جناس تصريف، حيث جاءتا متفقتين في الحروف ما عدا الحاء والعين.

ومن اللاحق قول الشاعر:

رَأَتْ شَخْصَ مَسْعُودَ بـن بِشْرِ بِكَفِّهِ حَدِيد حَدِيث بالْوَقِيعَةِ مُعْتَدِ

٨. تجنيس العكس: ويسمى المخالف، وهو أن تشمل إحدى الكلمتين على حروف الأخرى دون ترتيبها، كقول البحتري:

شَوَاجِرُ أَرْمَاحٍ تُقَطِّعُ بَيْنَهُمْ شَوَاجِرَ أَرْحَامٍ مَلُومٍ قُطُوعُهَا[١]

فلفظتا "أرماح وأرحام" اتفقتا في الحروف واختلفتا في ترتيبها[٢].

ويعد ابن أبي الأصبع المصري التجنيس المضاف نوعاً قائماً بذاته، حيث يقول: "... وأما القسم الذي جعلته لها تاسعاً هو الذي ذكره التبريزي وسماه التجنيس المضاف كقول البحتري:

أَيَا قَمَرَ التَّمَامِ أَعَنْتَ ظُلْماً عَلَيَّ تَطَاوُلَ اللَّيْلِ التَّمَامِ[٣]

فهو مع قطع النظر عن الإضافة من تجنيس التحريف، لكن هو قسم قائم بذاته لاتصال المضاف بالمضاف إليه: [١] ويقسم ضياء الدين بن الأثير، وابن الأثير الحلبي الجناس إلى

---

[١] البحتري: الديوان، ج١/٣٢٩.

[٢] ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٨٣، ١٩٠. انظر أيضاً في باب الجناس: ابن المعتز: البديع، ص٢٥، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص٤١-٤٤، العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص٣٥٣ وما بعدها، الباقلاني، إعجاز القرآن، ص١٢٩ وما بعدها، ابن رشيق، العمدة، ج١/٢٩٥ وما بعدها، ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٨٥ وما بعدها، عبد القاهر؛ أسرار البلاغة، ص٨ وما بعدها، ابن منقذ، أسامة: البديع، ص٢٦ وما بعدها، الرازي، الفخر: نهاية الإعجاز، ص ٥٧ وما بعدها، السكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٢٩ وما بعدها، ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر ج١/٢٦٢ وما بعدها، ابن شيث: معالم الكتابة، ص١٠٣، ٩٧، ٩٨، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج١/ ١٠٢-١١٠، وبديع القرآن، ص٢٧ وما بعدها، الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٨١-٨٦.

[٣] البحتري: المصدر نفسه، ج١/٩.

قسمين: حقيقي، وهو أن تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها: كقوله تعالى: "وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ "(٢).

وأما الجناس المشبه بالتجنيس فهو المسمى بالجناس الناقص ويقسم إلى الأقسام الذي ذكرت آنفاً(٣). وبعيداً عن التقسيمات السابقة، فإن الجناس يقسم إلى قسمين رئيسيين، هما:

١. الجناس التام: وهو أن تتفق الألفاظ في أربعة أمور، هي: أنواع الحروف وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها.

٢. الجناس غير التام: وهو أن تختلف اللفظتان في أمر واحد من الأمور التي بنت الجناس التام عليها، ويتفقا في سائرها(٤).

وكالعادة فقد انتقل عبد القاهر الجرجاني في دراسته للجناس نقلة نوعية، فعنده لم يعد الجناس مجرد محسناً لفظياً يؤتى به للتحسين والتزيين، وإنما ربط عبد القاهر الجناس بالمعنى وإنك لا تستحسن الجناس إلا إذا كان له موقع حميد في العقل، يقول: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً جميلاً... (٥)، ويقول أيضاً: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، أو ما هو لحسن ملاءمته – وإن كان مطلوباً – بهذه المنزلة، وهي هذه الصورة.. (٦).

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ج١/١١٠.

(٢) سورة الروم: آية/٥٥.

(٣) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز ج١/٨١، وانظر، ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر ج١/٢٦٣ وما بعدها.

(٤) مطلوب، أحمد: البصير، كامل: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط٢، ١٩٩٠م، ص٤٥١.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٨.

(٦) المصدر نفسه: ص١٠.

ويفهم من كلام عبد القاهر السابق بأنه يضع معايير لاستحسان الجناس واستخدامه، منها: أن يكون المعنى مقتضياً إياه، وموحياً لا يراده، وهو في ضوء هذا المعيار يرفض كل جناس جيء به زخرفاً صوتياً، وصناعة لفظية، ذلك لأنه في هذه الصورة لا يتداعى مع المعاني، ولا يسهم في أدائها بقصد التعبير، والتأثير. وأن يستوي في بناء النص الفني ركناً لا يستغنى عنه ولا يستبدل بسواه، بمعنى إذا كان الجناس مقحماً دخيلاً بين ألفاظه بدا غريباً متكلفاً، وهو في هذا الوضع لا يثير في النفس إحساساً ولا يجد في الذوق استجابة، وأن يتساوق مع سائر ألفاظ النص متلائماً معها في موسيقى أجراس الحروف في تعاطف مع أصداء أبنيتها. وهذا يؤكد ما للجناس من أهمية في خلق الموسيقى الداخلية في النص الأدبي، وبناء ما بين ألفاظها من وشائج التناغم[١]. فالجناس وسائر أنواع البديع ليست مستحسنة استحساناً مطلقاً، ولا مستهجنة استهجاناً مطلقاً، وإنما الأمر مرتبط في الحالتين بالسياق والموقف، فمتى استدعى الموقف أياً منها، وجاء في موقعه، فهو جيد يضيف إلى النص لمسة جمال، فإذا لم يكن كذلك كان غشاً وعبئاً ثقيلاً[٢]. فالجناس لا قيمة له إلا إذا تلبس بالنسيج اللغوي في الدلالة العامة. فجمال الجناس لا يعود إلى صورته اللفظية المفردة، إنما يعود لما يثيره من مشاعر خاصة تتآزر مع البناء العام للنص جميعه[٣]. وجمال الجناس يكمن أيضاً عندما يتصل بغيره من فنون البديع الأخرى، كالمطابقة والمقابلة، والتورية والإشارة، واستكشاف علاقات جديدة لم يسبق إدراكها بين الأشياء وتوليد المعاني[٤]. وارتباط الجناس بالمعنى يدلل على قوته وقيمته في النص خاصة إذا أتى دون تكلف عندها يكون له تأثير واضح في المتلقي. فالمتلقي عندها يتأمل اللفظة التي كررها المبدع ووجدها تحمل معنى آخر غير ذلك المعنى الذي دلت عليه سابقاً، فإنها يشعر بتلك الإثارة التي يبعثها في نفسه الجناس،

---

(١) مطلوب، أحمد: البصير، كامل: البلاغة والتطبيق، ص٤٥٥.

(٢) السيد، شفيع: أساليب البديع في البلاغة العربية، رؤية معاصرة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٢٨،١٢٧.

(٣) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص٢٦٠-٢٦٦.

(٤) فشل، أحمد: علم البديع، رؤية جديدة، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٦م، ص١٦١.

وفي الوقت نفسه يكون المبدع قد وفّى المعنى حقه[1]. ومن ذلك يتبين أن التجنيس لم يتم لـه فضيلة الجمال إلا بنصرة المعنى، ولو كان الجمال باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، إذ إننا نأتي بكلمات متجانسة، لا صلة بينها، وبين إكمال المعنى[2]. وقد أشار ابن الأثير الحلبي إلـى فائدة الجناس، وعمله في النفوس، يقول: "ولم يذكر علماء البيان فائدة التجنيس، كما ذكروا فائدة الاستعارة والتشبيه وغيرها من أبواب البيان، غير أنهم عبّروا عن ذلك بشيء يشبه أن يكون فائدة للتجنيس، فإنهم قالوا إنّ تشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلاً إليه، فإنّ النفس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس، وفائدة"[3].

فابن الأثير الحلبي يشير هنا إلى ما يحدثه التجنيس من أثر في نفس المتلقي، وأثر موسيقى من حيث تأثير التجنيس في السماع، وإلى الإثارة والتشويق في استخراج المعنيين للفظة المتجانسة، حيث إن النفس دائماً تبحث عمّا يثير فيها من شعور باللذة والمتعة عند البحث والتقصي عن المعاني لاستخراج هذه المعاني، ودلالات الألفاظ المتجانسة. وبالتالي يكون للتجنيس دور فاعل، وأثر واضح في نفسية المتلقي، سواء في إثارتها، واستخراجها للمعنى، أو من الناحية الموسيقية التي تحدثها اللفظة المتجانسة في السماع. وعليه فإن للتجنيس أثراً واضحاً في النص نراه منعكساً على نفسية المتلقي من حيث اللذة والاستمتاع باللفظ، وبالإثارة والتشويق بالمعنى.

وأكد ابن الأثير الحلبي على أهمية القيمة الفنية والجمالية لظاهرة التجنيس، حيث رأى أن قيمة التجنيس تكمن في أنه أقرب إلى سمع المتلقي، إذ إن النفس الإنسانية تتوق إلى الإيقاع الموسيقي المتولد عن الجناس بأشكاله المتنوعة[4].

---

(1) علام، عبد الواحد: البديع المصطلح والقيمة، مكتبة الشباب، ١٩٨٩م، ص١١٦.

(2) بدوي، أحمد: عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، ص٢٤٨، ٢٤٩.

(3) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز ج١/٨١.

(4) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، ص١٣٣.

السجع:

سجع يسجع سجعاً: استوى واستقام وأشبه بعضه بعضاً. والسجع: الكلام المقفى، والجمع: أسجاع، وأساجيع، وكلام مُسجَّع. وسجع يسجع سجعاً، وسجّع تسجيعاً: تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن، وصاحبه سجّاعة، وهو من الاستواء والاستقامة والاشتباه، كأن كل كلمة تشبه صاحبتها. قال ابن جني: سمي سجعاً لاشتباه أواخره وتناسب فواصله. وكره الرسول – صلى الله عليه وسلم – السجع في الكلام والدعاء لمشاكلة كلام الكهنة، وسجعهم فيما يتكهنونه، فأما فواصل الكلام المنظوم الذي لا يشاكل المسجَّع فهو مباح في الخطب، والرسائل. وسجع الحمام يسجع سجعاً: هدل على جهة واحدة، وسجع الحمامة: موالاة صوتها على طريق واحد، تقول العرب: سجعت الحمامة: إذا دعت وطرّبت في صوتها. وسجعت الناقة سجعاً: مدت حنينها على جهة واحدة. يقال: ناقة ساجع، وسجعت القوس كذلك[١].

وقد عني الجاحظ بهذا المحسن اللفظي، وأورد في كتابه "البيان والتبيين" أبواباً مختلفة نوه فيها بأثر السجع في الكلام، وتأثيره في النفوس مع إيراد نماذج شتى له[٢].

والسجع اتفاق فواصل الكلام في الحرف الأخير دون تقيد بالوزن، وأفضله ما تساوت فقرة[٣]. وسبب التسمية بالسجع عائد إلى ما في الكلام المسجوع من تلاوة التنظيم، وجمال الموسيقى، فاشبه سجاع الحمام، وترجيع النياق في ارتياح النفس إليه، وانعطافها نحوه،

---

(١) ابن منظور: لسان العرب: مادة "سجع".

(٢) انظر: الجاحظ: البيان والتبيين ج١/٢٨٧، ٢٨٩.

(٣) أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر، عمان، ١٩٩٩م، ص١٤٨.

وتأثرها به، فالجامع بين السجعية: حسن الإيقاع. وأما سبب التسمية بتقارب الفواصل، وتعادل المقاطع، وتوازي الكلمات، فهو أمر فني محض[١].

وفي باب التسجيع والازدواج يذهب أبو هلال العسكري إلى أن أحسن الكلام المنثور هو ما كان يحتوي على الازدواج والسجع، ويكاد لا يخلو كلام البلغاء من الازدواج، حتى إن القرآن الكريم وهو كلام الله تعالى لم يخل من الازدواج والتسجيع، كقوله تعالى: "أن لَّوْ نَشَاء أَصَبْنَاهُم بِذُنُوبِهِمْ وَنَطْبَعُ عَلَى قُلُوبِهِمْ"[٢]. ولكن يشير العسكري إلى أن جميع ما في القرآن الكريم الوارد على التسجيع والازدواج يتميز بلفظه الخاص الصافي، وتمكين المعنى، وذلك لأنه كلام الله تعالى[٣].

وإذا ظهر في السجع التكلف والتعسف فإنه يكون مذموماً: ولهذا ذم وكره الرسول – صلى الله عليه وسلم – سجع الكهان، وذلك عندما قال لرجل قال: "قال له:" أندي مَنْ لا شرب وأكل ولا صاح فاستهل فمثل ذلك يُطل" فقال الرسول: أسجعا كسجع الكهان؛ لأن التكلف في سجعهم فاش[٤]. حيث كانوا يلجؤون في سجعهم إلى الإيهام في أحاديثهم وأقوالهم، وكانوا يعتمدون في هذا الإيهام على الأقسام، واللفظ الغريب ليتيح لهم ذلك ما يريدون من الوهم في أساليبهم، ومعاني كلامهم[٥].

وقد جرى السجع في كلام الرسول – صلى الله عليه وسلم – كقوله: " أيها الناس أفشوا السلام، وأطعموا الطعام، وصلوا الأرحام، وصلوا بالليل والناس نيام، تدخلوا الجنة بسلام" وربما غيرت الكلمة عن وجهها للموازنة بين الألفاظ واتباع الكلمة أخواتها، كقوله:

---

(١) الجندي، علي: صور البديع، فن الأسجاع، دار الفكر العربي، د.ت، ص٢٦.

(٢) سورة الأعراف: آية ١٠٠

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٢٨٥

(٤) المصدر نفسه: ص ٢٨٦

(٥) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٥م، ص ٤٠، ٤١

"ارجعن مأزورات غير مأجورات" وإنما أراد "موزورات" من الوزر، فقال مأزورات لمكـان مأجورات، قصدا للتوازن وصحة التسجيع[1]، فهذا دليل على استخدام التسجيع، ولكن بـشرط خلوه من التكلف والتعسف.

ويأتي السجع على وجوه، منها: أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحـدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه، كقول الأعرابي: "سـنة جـردتْ، وحـال جهدتْ...

ومنها أن يكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة فيكون الكلام سجعاً فـي سـجع كقولك: "حتى عاد تعريضك تصريحا، وتمريضك تصحيحا" فالتعريض والتمـريض سـجع، والتصريح والتصحيح سجع آخر، فهو سجع في سجع، وهذا اللون إذا خـلا مـن الاسـتكراه والتعسف كان أحسن وجوه السجع. والوجه الذي دون الوجهين السابقين هو أن تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تـكون مـن جـنس واحد[2].

ويقسم الفخر الرازي السجع إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول، السجع المتوازي، وهو أن تكون الكلمتان متساويتان في عدد الحروف، وفي نوع الأخير، كقوله تعالى: " فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ {١٣} وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ "[3]، والقسم الثاني، السجع المطرف، وهو أن يختلفا في العدد ويتفقا في الحرف الأخير، كقوله تعالى: " مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا {١٣} وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا " [4]، والقـسم الثالث، السجع المتوازن، وهو أن يتفقا ولا يتفقا في عدد الحروف، كقوله تعـالى: " وَنَمَـارِقُ

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٢٨٦

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٨٧ – ٢٨٩

(٣) سورة الغاشية: آية ١٣ / ١٤

(٤) سورة نوح: آية ١٣ / ١٤

مَصْفُوفَةٌ {١٥} وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ"[١]، ويشير الرازي إلى نوع آخر سماه بالسجع القبيح، وهو السجع الذي لا يتطلبه المعنى، وإنما يلجأ إليه من أجل التقفية فقط، ولذا فإنه يوصف بالتعسف، والتكلف[٢].

ويعرف ضياء الدين بن الأثير السجع بقوله: " هو تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد"[٣]، ويضع ضياء الدين شروط للسجع بحيث يكون مقبولا، وله وقع في النفوس، والأصل في السجع الاعتدال في الكلام، والنفس تميل إليه بالطبع"[٤] وأن تكون ألفاظ السجع المفردة والمركبة في الجملة لها موقع الاستحسان في النفس، بمعنى أن لا يعرف صاحبها النظر إلى السجع نفسه، فالمزية في السجع ليست في طلبه بعينه، وإنما المزية فيه تعود إلى ألفاظ مفرداته، وحسنها في التركيب والتأثير في النفس، والعقل، حيث يشبهها ضياء الدين " كمن ينقش أثوابا من الكرسف، أو ينظم عقدا من الخزف الملون"[٥] وأن يكون اللفظ في الكلام المسجوع تابعًا للمعنى، وليس العكس، فالمعنى هو الذي يطلبه، وأن يكون الكلام المسجوع غير متكلف، بل سجع يأتي به الطبع على سجيته، وإذا كان بهذه الميزة فهو أرفع درجات الكلام، وأن تدل كل فقرة على معنى مغاير للفقرة الأخرى[٦].

فالقيمة الفنية والجمالية للسجع لا تكمن في التقسيمات السابقة، من حيث توافق الفواصل، والمقاطع، وإنما ما يثيره السجع من جو موسيقي، فعندما نستمع إلى إيقاعاته نراها مما تطرب له النفس بالفطرة، والطبع، وتتجاوب معها العواطف، والأحاسيس، يستوي في ذلك

---

[١] سورة الغاشية: آية ١٥ / ١٦

[٢] الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز، ص ٦٥ ، ٦٦

[٣] ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، جـ١/٢١٠

[٤] المصدر نفسه : جـ١/٢١٢

[٥] المصدر نفسه: جـ١ / ٢١٢ ، ٢١٣

[٦] المصدر نفسه: جـ١ / ٢١٣ - ٢١٥

الخاصة والعامة، فتساوي الجمل، وتوازن الفقرات له ما للوزن في الشعر من جمال الوقع، وحسن التأثير[١]. ولا يحسن السجع إلا إذا كانت مفرداته رشيقة خفيفة على السمع، يخلو من التكلف، بحيث لا تأتي الألفاظ على حساب المعاني، وأن تكون المعاني الحاصلة عند التركيب مألوفة، وأن تدل كل واحدة من السجعتين على معنى جديد، حتى لا يحدث تكرار[٢]. والسجع يخاطب العاطفة؛ لأنه باتزان كلماته، وتعادل فواصله، وائتلاف قوافيه، يفعل ما يفعله الشعر في النفوس من إثارة حماستها، واستفزاز مشاعرها[٣].

ويقسم ابن شيث السجع إلى قسمين: القسم الأول يطلق عليه اسم السجع الحالي، " وهو كل كلمتين جاءتا على زنة واحدة تصلح أن تكون إحداهما قافية أمام صاحبتها، كقوله -صلى الله عليه وسلم- " أرجعن مأزورات غير مأجورات" والسجع العاطل، فهو أن تقابل اللفظة أختها ولا تجمع بينهما القافية"[٤] وهذا النوع يلجأ إليه كثير من الكتّاب البلغاء، وذلك لأنه يخلو من التكلف والتعسف، ويأتي على الطبع والسجية دون التصنع، وإذا لجأ إليه البلغاء، فإنه يفيد الاختصار وإيصال المعنى إلى المتلقي بألفاظ واضحة سريعة الفهم، يقول: .... فإذا كان الكاتب متمكنا من البلاغة عدّ ذلك منه تنزلا وطلبا للاختصار، واعتناء بحصول المعنى إلى المخاطب بالألفاظ النقية من غير التفات إلى تصنع السجع"[٥].

وأما ابن أبي الأصبع المصري، وبدر بن مالك، وابن الأثير الحلبي، فقد تناولوا التسجيع في الأبيات الشعرية، يقول ابن أبي الأصبع في باب التسجيع: " وهو أن يتوخى المتكلم أو الشاعر في أجزاء كلامه، بعضها غير متزن بزنة عروضية، ولا محصورة في عدد

---

(١) السيد، شفيع: أساليب البديع في البلاغة العربية، ص ٨٨ ، ٨٩

(٢) أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية ص ١٤٩

(٣) الجندي، علي: صور البديع فن الأسجاع، جـ٢/١٥

(٤) ابن شيث: معالم الكتابة، ص ٩٧

(٥) المصدر نفسه: ص ٩٧

معين، بشرط أن يكون روي الأسجاع روي القافية، فمثال مجيئها على غير عدد محصور معين، قول أبي تمام:

تَجَلَّى بِهِ رُشْدِي، وأَثْرَتْ بِهِ يَدِي وَفَاضَ بِهِ ثَمْدِي، وأَوْرَى بِهِ زَنْدِي[١]

وقول ديك الجن:

حُرُّ الإِهَابِ وَسيمَهُ، بَرُّ الإِيَا بِ كَرِيمَهُ، مَحْضَ النِّصَابِ صَمِيمَا[٢]

والأجزاء المسجعة من هذا البيت التي هي بعض أجزائه غير متزنة زنة عروضية، وإن تماثلت في زنة بعضها البعض[٣]. وإلى هذا المفهوم والتقسيم يذهب بدر بن مالك أيضا، حيث يقول: "والتسجيع أن يكون مقاطع شطر الأجزاء على سجع موافق للروي، ومقاطع شطرها متداخلة للموافقة مسجوعة وغير مسجوعة، ويقول عن بيت أبي تمام السابق، والتقسيم هنا رباعي، حيث قسم الشاعر كل شطر من شطري البيت إلى قسمين متناظرين قافية ووزنًا"[٤].

ولا يخرج مفهوم ابن الأثير الحلبي للتسجيع عن مفهوم ابن أبي الأصبع وابن مالك، حيث يقول: " وأما التسجيع فهو أن يتوخى المتكلم أو الشاعر السجع في أجزاء كلامه فيكون موزونا بوزن عروضي، ولا تكون الكلمات محصورة في عدد معين. ويشترط أن يأتي روي الشعر كروي القافية" والفرق بين التسجيع وبين التمسيط أن أجزاء التسجيع على روي قافيته، والفرق بينه وبين التجزئة اختلاف وزن أجزائه، ومجيئها على غير عدد محصور، كقول الشاعر:

حُرُّ الإِهَابِ وَسيمَهُ، بَرُّ الإِيَا بِ كَرِيمَهُ، مَحْضَ النِّصَابِ صَمِيمَا

---

(١) أبو تمام: الديوان، ج١/٢٧١.

(٢) الحمصي، ديك الجن: ديوان ديك الجن، تحقيق: مظهر الحجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م، ص٢١٠.

(٣) ابن أبي الأصبع: تحرير التجبير جـ١/ ٣٠٠ ، ٣٠١، وبديع القرآن، ص ١٠٨

(٤) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٦٨ ، ١٦٩

فالأجزاء المسجعة من هذا البيت متزنة زنة عروضية[1].

فشرط التسجيع عنده أن يكون الكلام له وزن عروضي، ولا يشترط العدد للكلمات، فالكلمات غير محصورة بعدد معين. فحديثه عن السجع هنا يشير إلى أهمية الوزن العروضي وارتباط التسجيع به؛ لأنه يحدث تأثيرا موسيقيا، ويضفي بعدًا جماليًا وأسلوبيًا يشد المتلقي إلى النص الإبداعي، حيث إن أهمية النص الإبداعي وجماليته لا تكمن بتعبيراته الأدبية فقط، وإنما بإيقاعه الموسيقي أيضا، مما يشد المتلقي إلى النص بشكل أكبر، فتهز مشاعره، وتحرك أحاسيسه، إذ أن الأشياء المتزنة، والمتماثلة وذات الإيقاع الموسيقي ألذ في السمع من غيرها[2].

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز جـ١/ ٢٢١ ، ٢٢٢

(٢) درابسه، محمود: مفاهيم في الشعرية، ص ١٣٣

الترصيع:

الترصيع لغة: التركيب، يقال: تاج مرصع بالجوهر، وسيف مرصع اي محلّى بالرصائع، وهي حلق يُحلّى بها، الواحدة رصيعة، ورصّع العقد بالجوهر: نظمه فيه، وضم بعضه إلى بعض(١).

والترصيع عند قدامة من نعوت الوزن، وهو مختص بالشعر، ووجد في أشعار الفحول من القدماء، والمحسنين من المحدثين، ويعرفه قدامة" وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"(٢) ويرد عند ابن سنان الخفاجي في التناسب ما بين الألفاظ، وهو يحسن إذا كان لا يرد كثيرًا، فإذا تكرر وروده في النص دل على التكلف والتصنع، فكلما كان قليلا كان أحسن، وهو أن تكون المقاطع من البيت المنظوم، والكلام المنثور مسجوعة. يقول: "ومن التناسب الترصيع، وهو أن تصير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بتشبيه الجوهر من الحلي"(٣) وعند الرازي والسكاكي، فالترصيع " أن تكون اللفظة متفقة الأعجاز مستوية الأوزان"(٤) كقوله تعالى: "إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ {٢٥} ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ"(٥).

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة " رصع"

(٢) ابن جعفر،قدامة: نقد الشعر، ص ٤٠

(٣) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٨٢

(٤) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز، ص ٦٧، وانظر: السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٤٣٢

(٥) سورة الغاشية، آية ٢٥-٢٦

ويشير ضياء الدين بن الأثير إلى الناحية الجمالية للترصيع عندما يشبهه بترصيع العقد، فيكون أحد جانبي العقد كالآخر من الحسن لما فيه من اللالئ؟ وكذلك ألفاظ الكلام، فالجزء الأول من الألفاظ مساوية للجزء الثاني من الألفاظ، فيقول: "وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللالئ ما في الجانب الآخر وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"[1].

والترصيع عند ابن شيث مأخوذ من رصيعة اللجام، وهي العقدة التي تكون على صدغ الفرس من الجانبين، ولا يجوز أن تكون إحدى العقدتين معقودة، والأخرى محلولة، ولا أن تكون إحداهما حالية، والأخرى عاطلة[2]. فالمعنى اللغوي عنده يشير إلى المعنى الاصطلاحي بأن الترصيع هو ما تناسب فيه ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم في الجزء الأول منه والجزء الثاني. ويقسم ابن شيث الترصيع إلى نوعين، ترصيع حذو، كقوله تعالى:"وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً"[3]. وترصيع اللغو، وهو كل كلمتين جاءتا في النثر على صورة واحدة في الخط لا يفرق بينهما إلا بالشكل والنقط، إلا أنه لا يصلح أن تكون إحداهما قبالة الأخرى قافية لاختلاف حرف الروي، كقوله: "أنا فيما فعلته نابغ لا تابع، وعائد ولا عائذ، وحابس ولا خائس"[4]. فواضح أن الفرق ما بين الكلمات المسجوعة السابقة هو فرق بالنقط والشكل فقط.

ويشير ابن أبي الأصبع إلى الناحية الموسيقية التي يحدثها في الشعر، كونه يجزء الأبيات إلى أجزاء متساوية، حيث يقول: ".. الترصيع كالتسجيع في كونه يجزئ البيت إما ثلاثة أجزاء إن كان سداسياً، أو أربعة إن كان ثمانياً، وهو قسمان ترصيع مدمج حيث يكون كل جزء من أجزائه مدمج في الجزء الذي قبله، كقول أبي صخر الهذلي:

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين : المثل السائر، ج١/٢٧٧.

(٢) ابن شيث: معالم الكتابة، ص٩٨.

(٣) سورة الكهف: آية ١٠٤.

(٤) ابن شيث: المصدر نفسه، ص ٩٩.

وَتِلْكَ هَيْكَلَةٌ خَوْدٌ مُبَتَّلَةٌ صَفْرَاءُ رَعْبَلَةٌ فِي مَنْصِبِ سَنَمِ
عَذْبٌ مُقَبَّلُهَا خَدْلٌ مُخَلْخَلُهَا كَالدِّعْصِ أَسْفَلُهَا مَخْضُوبَةِ القَدَمِ[١]

والترصيع غير المدمج، فهو ما كانت أجزاؤه المسجعة غير مدمجة فيما قبلها[٢]. كقول مسلم بن الوليد :

كَأَنَّهُ قَمَرٌ، أَوُ ضَيْغَمٌ هَصِرٌ أَوْ حَيَّةٌ ذَكَرٌ، أَوْ عَارِضٌ هَطِلُ[٣]

ويعرف بدر بن مالك الترصيع بقوله: "أن يكون الأول من الفقرتين، أو شطري البيت مؤلفاً من كلمات مختلفة، والثاني منهما مؤلفاً من مثلها في الوزن والترتيب والتقفية لما سوى العروض"[٤]. وهو يشير هنا إلى التماثل والتوازن بين شطري البيت من حيث الوزن والقافية والترتيب لما لها من أثر موسيقي تحدثه في النفس، كقول الشاعر:

وَزَنْدٌ نَدَى فَوَاضِلِه وَرَى وَزَنْدٌ رَبِّي فَضَائِلُهُ نَضِيرُ

والترصيع جاء من اتزان الأقسام عروضياً:

وَزَنْـــدٌ نَدَى وَزَنْـــدٌ رَبِّـــى
فَوَاضِلِه وَرَى فَضَائِلُـــهُ نَضِيرُ[٥]

ويجعل ابن الأثير الحلبي الترصيع من نعوت الألفاظ، ولا يخرج عن مفهوم ابن أبي الأصبع، وبدر بن مالك كون الترصيع يجزئ الألفاظ إلى جزئين أو شطرين متساويين متماثلين في الوزن والروي، يقول: "ومعناه أن تكون ألفاظ الجملة، أو ألفاظ البيت من الشعر منقسمة، كل لفظه تقابلها لفظه على وزنها، ورويها، كقول الحريري: "فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه، فكل لفظه من هذا الكلام قابلت أختها من حيث الوزن والقافية[٦].

---

(١) الهيكل: الجواد، الخود، المرأة الشابة المبتلة، التامة الخلق الجميلة، الرعبلة، الضخمة، أو الرعناء، السنم، المشرف العالي. ابن منظور: لسان العرب، مادة "هكل" ومادة "خود" ومادة "رعبل" ومادة "سنم".

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٢/٣٠٢- ٣٠٣.

(٣) ابن الوليد مسلم: الديوان، ص ٢٥٠.

(٤) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٦٨.

(٥) المصدر نفسه: ص ١٦٨.

(٦) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٢٢٣.

وتكمن فائدة الترصيع في الناحية الموسيقية التي يثيرها في نفس المتلقي، بحيث تترك أثراً واضحاً على نفسيته، وذلك أن النفس البشرية تطرب وتلتذ بالكلام كلما كان قريباً منها، بحيث تطرب الأذن لسماعه، ولا تمجه، وبالتالي يكون للترصيع أثر قوي من حيث ميل الطباع الإنسانية إليه، لتوافق الألفاظ، وتشابه الصيغ فكانت ألذ في الأسماع من المختلفة المتباينة"[١] فالترصيع ينهض بوظيفة لها أهميتها، وذلك من خلال تشكيل الرنة الموسيقية الناتجة عن تساوي صيغ الكلمات والبنى النحوية والفواصل السجيعة، فالترصيع والسجع يعززان تكرار النغمة الموسيقية، والوقفة مما يشكل تجاوباً موسيقياً ينسجم مع الوضع الشعوري للشاعر. فالترصيع له القدرة على جذب الانتباه والبنى الإيقاعية والتركيبية التي يمنحها الترصيع للأبيات التي يرد فيها لا تقف عند حدود ظاهرية، إنما تتجاوز ذلك إلى التماثل بين الكلمات من جانب الوزن، مما يكسب بناء الترصيع على المستوى السمعي والبصري أبعاد ذات دلالات جمالية تستثير انفعال المتلقي وشعوره[٢].

وقيمة الترصيع أيضاً ليست بما يحدثه من إيقاع صوتي، وائتلاف موسيقي وبأن يقع موقعه في الكلام فلا يكون متكلفاً مجلوباً، وألا يكون مستغلق المعنى، غامض الغرض، وألا يتواتر ويتصل في الأبيات، فإن ذلك دلالة التعمد، وأمارة التكلف[٣]..

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز: ج١/٢٢٣.

(٢) ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، دار الكندي، إربد، ١٩٩٨م، ص١٤١-١٤٢.

(٣) الجندي، علي: صور البديع، فن الأسجاع،ص ٢٩-٣٢.

التصريع:

التصريع في الشعر: تفقيه المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصرعان، وإنما وقع التصريع في الشعر على أن صاحبه مبتدئ إما قصة، أو قصيدة، وصرع البيت من الشعر: جعل عروضه كضربه[١]. ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع" كأنه باب القصيدة ومدخلها[٢]. والتصريع يقع في الشعر، وتنبيه على أنه آخذ في كلام موزون غير منثور، يقول ابن رشيق: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذا وقع في أول الشعر"[٣]. وقد يقع التصريع في غير الابتداء، وذلك للتنبيه والإخبار، كأن يخرج الشاعر من قصة إلى قصة، أو من وصف إلى وصف شيء آخر، وهو هنا يكون شكلاً من أشكال التخلص من موضوع إلى موضوع، يقول ابن رشيق: "وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، او من وصف إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه"[٤].

والتصريع كالقافية، والفرق بينهما أنه يأتي في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه ويشير ابن سنان إلى أهمية التصريع في الشعر تماماً كالقافية، وذلك أن القدماء والمحدثين قد استعملوه في شعرهم، ويشير أيضاً إلى وظيفته في القصيدة للتمييز بنيه، وبين الابتداء حيث يقول: "والتصريع يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره، ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها"[٥]. وإلى هذه الفائدة للتصريع أيضاً،

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة "صرع".

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج١/١٨٥.

(٣) المصدر نفسه: ج١/١٨٥.

(٤) المصدر نفسه: ج١/١٨٥.

(٥) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٨٠.

يقول: "وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها"[1]. وهو دليل التوسع والقدرة على القول في فنون الكلام المختلفة والمتنوعة، وبالتالي استخدمه القدماء والمحدثون في قصائدهم، ولكن إذا كثر استخدامه في القصيدة فإنه يصبح متكلفاً، تماماً كالإكثار من محسنات البديع الأخرى، كالجناس والطباق، يقول ضياء الدين: فاما إذ كثرت في القصيدة فلست أراه مختاراً إلا أن هذه الأصناف من التصريع والترصيع والتجنيس، وغيرها إنما يحسن منها في الكلام ما قل، وجرى مجرى الغرة من الوجه فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية لما فيها من أمارات الكلفة"[2]. وإلى هذه النقطة أشار المتقدمون من النقاد إلى أن كثرة استخدام المحسنات البديعية في الشعر إشارة إلى التكلف والتعسف، وكد الذهن، مما يتعب ذهن المتلقي في الجري وراء ما يقصده، ويريده الشاعر من المعاني التي أشار إليها في قصيدته وشعره، ومن هذا الباب أخذ بعض النقاد المتقدمين وعابوا على أبي تمام مثلاً إغراقه في استخدام البديع من تجنيس وطباق وغيرها وكان مقياسهم الحسن لهذه الأنواع في القصيدة ما جاء منها عفو الخاطر غير متكلف، وكلما قل في الشعر كان أفضل.

ويقسم ضياء الدين التصريع إلى سبعة أقسام، هي:

١- **التصريع الكامل**: وهو أن يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه، وهي أعلى التصريع درجة، كقول امرئ القيس:

أَفَاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدلل ... وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَزْمَعت هَجْراً فَأَجْمِلي

٢- **أن يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه**: غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به، كقول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسَقْطِ اللِّوى بَيْنِ الدَّخُول فَحَوْمَل[3]

---

(١) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٨٠.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج١/٢٥٨- ٢٥٩.

(٣) القيس، امرؤ: الديوان، ص٢٩.

٣- **التصريع الموجه:** وهو أن يكون الشاعر مخيراً في وضع كل مصراع موضع صاحبه، كقول ابن الحجاج البغدادي.

مِنْ شُرُوطِ الصَّبُوحِ في الْمَهْرَجَانِ   خِفَّةُ الشَّرْبِ مَعْ خُلُوِّ الْمَكَانِ

فإن هذا البيت يجعل مصراعه الأول ثانياً، ومصراعه الثاني أولاً، وهذه المرتبة كالثانية في الجودة.

٤- **التصريع الناقص:** وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني، وليس بمرض ولا حسن، كقول المتنبي:

مَغَاني الشِّعْب طِيبا فِي الْمَغَانِي   بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنِ الزَّمَانِ[١]

٥- **التصريع المكرر:** وهو أن يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطاً وقافية، وهو قسمان، الأول، بلفظة حقيقية لا مجاز فيها وهو أنزل الدرجتين، كقول عبيد بن الأبرص:

وَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَئُوبُ   وَغَائِبُ الْمَوتِ لاَ يَئُوبُ[٢]

والثاني أن يكون التصريع بلفظة مجازية يختلف المعنى فيها[٣]. كقول أبي تمام: .

فَتىً كَانَ شُرْباً لِلْعُفَاةِ وَمَرْتَعاً   فَأَصْبَحَ لِلهِنْدِيَّةِ الْبِيضِ مَرْتَعا[٤]

٦- **التصريع المعلق:** وهو أن يذكر المصراع الأول، ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، كقول امرئ القيس:

أَلاَ أَيُّها اللّيلُ الطَّويلُ أَلاَ انْجَلِ   بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[٥]

---

(١) المتنبي: الديوان، ج٢/٣٠٨.

(٢) ابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: أشرف عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٢٢.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج١/٢٥٩-٢٦٠.

(٤) أبو تمام: الديوان، ج٢/٣١١.

(٥) القيس، امرؤ: الديوان، ص ٤٩.

فإن المصراع الأول معلق على قوله "بصبحٍ" وهذا معيب جداً.

٧- **التصريع المشطور:** وهو أن يكون التصريع في البيت مخالفاً لقافيته، وهو أنزل درجاته وأقبحها، كقول أبي نواس:

أَقِلْني قَدْ نَدِمْتُ عَلى ذُنُوبي وَبِالإِقْرَارِ عُذْتُ مِنِ الْجُحُودِ[1]

فصرع بحرف الباء في وسط البيت، ثم قفله بحرف الدال، وهذا لا يكاد يستعمل إلا قليلاً نادراً[2].

لقد اكتفى ضياء الدين بتقسيم التصريع إلى أضرب عديدة، مهتماً بعملية التقسيم مع الإشارة إلى إطلاق أحكام من الجودة والحسن والقبح على هذه الأقسام، وأفضل التصريع وأعلاها درجة ما استقل البيت بنفسه في فهم معناه غير محتاج لغيره ليفهم معناه، ومشيراً إلى أهمية ارتباط الشعر أو المصراع الأول بالمصراع الثاني من حيث المعنى، وأقبح التصريع ما خالف فيه التصريع القافية، وهو ما سماه "التصريع المشطور" وذلك لأنه يخل بالناحية الموسيقية والصوتية للبيت، فالتصريع كما يقول على الجندي: "فالتصريع في حقيقته ليس إلا ضرباً من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منهما جرس موسيقي رخيم مطرب وهو من أمس الحلى البديعية بالشعر، وأقربها إليه نسباً وأوثقها به صلة إذ الشعر لا يعدو أن يكون مجموعة من الكلمات المتوازنة، يأخذ بعضها برقاب بعض في نسق رتيب يبلغ قراره بالقافية التي تلتقي عندها روافد النغم وتتركز قوته فليس التصريع إذاً من الحلى الإضافية في الشعر، ولكنه دعامة رئيسة، وركن أساسي في صرحه"[3]. ويشير موسى ربابعة أيضاً إلى أهمية ودور التصريع في الشعر من خلال تعليقه على بيت الخنساء في قصيدتها:

مَا هَاجَ حُزْنَكِ أَمْ بِالْعَينِ عُوَّارُ أَمْ ذَرَّفَتْ أَمْ خَلَتْ مِنْ أَهلِهَا الدَّارُ[4]

---

(١) أبو نواس: الديوان، ص ٣٦٣.

(٢) ابن الأثير ، ضياء الدين: المثل السائر، ج١/٢٦١-٢٦٢.

(٣) الجندي، علي: صور البديع، فن الأسجاع،ج٢/٧٩.

(٤) الخنساء: ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت، ط٧، ١٩٧٨م، ص ٤٩.

يقول:"يكتسب هذا البيت بعداً موسيقياً داخلياً من خلال اللجوء إلى التصريع الذي يعد شكلاً من أشكال التوازي، بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة، إذ تصبح نهاية الشطر الأول مشابهه لنهاية الشطر الثاني في النغمة الموسيقية[١].

ويقسم ابن أبي الأصبع المصري التصريع إلى ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية، ويشير إلى مجيئه في الإشعار بشكل كثير وخاصة في أول القصائد، ويأتي في أثناء القصائد عند القدماء، ويندر مجيئه في أثناء القصائد عند المحدثين[٢]. ويبدو أن استخدام القدماء للتصريع أثناء القصيدة وختامها أنهم كانوا يخلطون فنون الشعر بعضها ببعض فيبدؤون بالغزل . ثم يأخذون في غيره من الأغراض كالمديح والوصف، والرثاء، ثم هم كانوا يعمدون إلى الاقتضاب، ولا يرعون وحدة القصيدة، فكأنهم وجدوا فيه وسيلة للتخلص من هذا العيب. فلما جاء المحدثون لم يحسوا الحاجة إليه لعنايتهم بتلاحم الأبيات، واعتبارهم القصيدة وحدة فنية غالباً ولهذا قللوا منه في الوسط، وإن حرصوا عليه في البدء[٣].

وأفضل التصريع ما كان استخدامه متوسطاً من غير تكلف، وكلما كثر في الاستخدام في الشعر سمج، وإذا قل وخلا منه الشعر لا يحسن، يقول: "وحكمه في الكثير والقلة حكم بقية أنواع البديع، إذ كل ضرب من البديع متى كثر في شعر سمج، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالباً، وكل ما جاء فيه متوسطاً من غير تكلف فهو المستحسن"[٤].والتصريع قسمان: تصريع

---

(١) ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص ١٣٠-١٣١.

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٢/٣٠٥.

(٣) الجندي، علي: صور البديع، فن الأسجاع ، ح٢/٨٥.

(٤) القيس: امرؤ، الديوان، ص ١٣٩، وانظر: ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ، ج٢/٣٠٥.

تصريع التكميل وتصريع التشطير وهما قسمان ورد ذكرها عند ضياء الدين بن الأثير من قبل

فالتصريع العروضي، كقول امرئ القيس:

أَلاَ عِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ في العُصُرِ الخالي

واستخدم التصريع البديعي قوله أيضاً:

أَلاَ إِنَّني بَالٍ عَلَى جَمَلٍ بَالِ يَقُودُ بِنَا بَالٍ وَيَتْبَعُنَا بَالِ[1]

واستخدام التصريع في أثناء القصائد، والإصمات في أوائلها، مقبول من القدماء، لأنه دل على الطبع والسجية، وعدم التكلف، وعلى قوة العارضة وغزر المادة، وغير مقبول من المحدثين؛ لأنه يدل على التكلف غالباً، وغير مستحسن منهم؛ لأنه يكون مقصوداً منهم في الشعر[2].

فهو غير محمود عند البلغاء إلا إذا وقع موقعه، واستدعته الضرورة الحافزة، وإلا محبته الأذواق، والأسماع[3] فللتصريع وقع خاص في الأذن لما يحمله من جرس موسيقي، من خلال التماثل والتوازن والتوازي ما بين التصريع في الشطر الأول، والقافية في الشطر الثاني هذا مع العلم بأن أهل البديع يسمون التقفية تصريعاً"[4].

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ، ج٢/٣٠٦.

(٢) المصدر نفسه:ج٢/٣٠٧.

(٣) الجندي، علي: صور البديع، فن الأسجاع، ج٢/٨٥.

(٤) ابن أبي الأصبع: المصدر نفسه، ج٢/٣٠٧.

الطباق:

الطباق لغة: طابقه مطابقة وطباقاً، وتطابق الشيئان تساوياً والمطابقة: الموافقة والتطابق الاتفاق وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد، وألزقتهما. والتطبيق: أن يضع كفه اليمنى على اليسرى. والمطابقة: أن يضع الفرس رجله في موضع يده، وهو الأحق من الخيل ، ومطابقة الفرس في جريه: وضع رجليه مواضع يديه[١].

ويعرف ثعلب في كتابه قواعد الشعر الطباق بقوله: "هو تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين"[٢]. كقوله تعالى: "وترى الناس سكارى وما هم بسكارى"[٣]. وأما ابن المعتز يقول: "بأن الطباق هو ما طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد"[٤]. كقول الرسول صلى الله عليه وسلم:" إنكم لتكثرون عند الفزع وتقلون عند الطمع" فطابق بين تكثرون وتقلون.

ويسميه قدامه بن جعفر بالتكافؤ وهو من نعوت المعاني، يعرفه بقوله: "وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه ويتكلم فيه أي معنى كان ، فيأتي بمعنيين متكافئين، ويقصد بالمتكافئين المتقابلين، إما على سبيل المعاناة، أو السلب والإيجاب، أو غيرهما من أقسام التقابل، كقول أبي الشغب العبسي:

حُلو الشَّمَائلِ وَهوَ مُرٌّ بَاسِلٌ   يَحْمي الذِّمَارَ صَبِيحةَ الإِرْهَاقِ

فقوله: "حلو، ومر" تكافؤ[٥]. وقد جعل قدامة جناس الاشتقاق داخلاً في الطباق، وإلى هذا أشار الآمدي حينما قال: "هذا باب المطابق والذي سماه قدامة في نقد الشعر

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة "طبق".

(٢) ثعلب: قواعد الشعر، ص ٦٤.

(٣) سورة الحج: آية ٢.

(٤) ابن المعتز: البديع، ص ٣٦.

(٥) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ١٤٣.

"بالمتكافيء" وسمي ضرباً من المتجانس المطابق، وهو أن تأتي بكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها، واتفاق حروفها، ويكون معناها مختلفاً"[١] كقول رجل من عبس:

وَذَاكُمْ أَنَّ ذُلَّ الْجَارِ حَالَفَكُمْ   وَأَنَّ أَنْفَكُمْ لاَ يَعْرِفُ الأَنَفا[٢]

ويعرف الآمدي الطباق بقوله: " إنما هو مقابلة الشيء بمثل الذي هو على قدره، فسموا المتضادين -إذا تقابلا- متطابقين" كقول زهير:

لَيْثٌ بِعَثَّرَ يَصْطَادُ الرِّجَالَ إِذَا   مَا كَذَّبَ اللَّيثُ عَنْ أَقْرَانِهِ صَدَقَا

فطابق بين قوله: "كذب" وبين قوله: "صدقاً"[٣].

ويذهب أبو هلال العسكري مذهب من سبقه في مفهوم الطباق كونه الجمع بين الشيء وضده في الكلام، يقول: "وقد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار... [٤] ويخرج تعريف قدامه من التعريفات السابقة للطباق، كون قدامه حد المطابقة بأنها إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى.

ويطلق كلمة المطابق على أقسام الطباق من مقابلة ومتكافيء ومخالف، وذلك لأن الطبق للشيء إنما قيل له طبق لمساواته إياه في المقدار إذا جعل عليه، أو عطي به، وإن اختلف الجنسان، وفي المثل: "وافق شن طبقه"[٥] ويشير ابن سنان إلى استعمال الطباق في الشعر، حيث يستحسن منه ما ورد منه القليل، أي ما جاء على الطبع، وعفو الخاطر، وغير

---

(١) الآمدي: الموازنة، ص ٢٩١.

(٢) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص ١٦٦.

(٣) ابن أبي سلمى، زهير: الديوان، ص ٧٠، وانظر: الآمدي: المصدر نفسه، ص ٢٨٩.

(٤) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٣٣٩.

(٥) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٩٢.

متكلف، يقول: وهذا الباب يجري مجرى المجانس، ولا يستحسن منه إلا ما قل ووقع غير مقصود، ولا متكلف"[١].

ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى أن حسن الطباق وقبحه هو من جهة المعنى، لا اللفظ، وذلك حينما ربط الطباق بالمعنى لا باللفظ، يقول: "وأما التطبيق والاستعارة، وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب وأما التطبيق فأمره أبين وكونه معنوياً أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده[٢].

فعبد القاهر الجرجاني في النص السابق يشير إلى فاعلية الطباق في النص، حيث لم يعد يدل الطباق على إيراد لفظة بمعنيين مختلفين، أو الشيء وضده، إنما له دور رئيس في إنتاج النص الشعري، وذلك من خلال إدراك المعنى الناتج عنه، فالطباق لم يعد مجرد كلمتين متضادتين، كالموت والحياة مثلاً، فلا قيمة لهذا التضاد إلا بقدر إثارته داخل السياق الأسلوبي جميعه لمشاعر ثريه تتصل بالصورة العامة للموقف[٣].

فالطباق له تأثيره الخاص المتميز، ويظهر هذا التأثير في أنه بجمعه بين الأضداد يخلق صوراً ذهنية، ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ، ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها، ويفصله عن ضده ومن هنا فإن هذا الفن البديعي يستوي بحد ذاته معرضاً للمعاني الذهنية، والنفسية والعقلية المتنافرة، فتترك في الشعور آثاراً عميقة بأسلوبها الموازن المقارن[٤].

---

(١) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٩٢.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٠.

(٣) عيد، رجاء: في البلاغة العربية، ص ٢١٧.

(٤) مطلوب، أحمد: البصير، كامل: البلاغة والتطبيق، ص ٤٤٣.

والطباق قادر على الكشف عن الجانب الوجداني، والبعد النفسي الذي يعيشه الشاعر[١]. وهو أداة فنية لتصوير أدق خلجات النفوس، وأعظم نبضات القلوب[٢]. وقد يكون القاضي الجرجاني قد أشار إلى هذه المعنى، يقول: ""وأما المطابقة فلها شعب خفية، وفيها مكامن تغمض، وربما التسبت بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب، والذهن الصافي، ولاستقصائها موضع هو أملك به"[٣]. حيث أشار القاضي الجرجاني في النص السابق أيضاً إلى دور المتلقي في إدراك المعاني الكامنة في الطباق، فالمطابقة لا يدركها، ويدرك معانيها في النص إلا متلق متمرس على علم ودراية وثقافة حتى يستطيع إدراك وفهم واستخلاص مكامن الطباق.

ويعرف الرازي والسكاكي الطباق بأنه الجمع بين المتضادين في الكلام[٤]. وأما ضياء الدين بن الأثير فيقول، "بأن المطابقة في المعاني ضد التجنيس في الألفاظ؛ لأن التجنيس هو أن يتحد اللفظ مع اختلاف المعنى، وهذا هو أن يكون المعنيان ضدين ويخالف ضياء الدين قدامة بن جعفر في مفهومه للطباق من حيث التسمية، حيث سمى ضياء الدين المعنيين المختلفين الذي يجمعهما لفظ واحد بالمقابلة، يقول: "... وكذلك المعنيان يكونان مختلفين، واللفظ الذي يجمعهما واحد، فقدامة سمى هذا النوع من الكلام مطابقاً، حيث كان الاسم مشتقاً مما سمى به، والأليق من حيث المعنى أن يسمى هذا النوع المقابلة"[٥]. ويقسم المقابلة إلى قسمين، مقابلة الشيء بضده كالسواد والبياض، يقسم إلى قسمين أيضاً، أحدهما مقابلة اللفظة

---

(١) ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص ١٣٧.

(٢) علام ، عبد الواحد: البديع المصطلح والقيمة، ص ١٥١.

(٣) الجرجاني، القاضي : الوساطة: ص ٤٤.

(٤) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز، ص ١٥٠، وانظر: السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٤٢٣.

(٥) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٣/١٤٣.

والمعنى، كقوله تعالى: "فَلْيَضْحَكُواْ قَلِيلاً وَلْيَبْكُواْ كَثِيراً "[1]. ومقابلة في المعنى دون اللفظ، كقول المقنع الكندي:

لَهُمْ جُلُّ مَالِي إِنْ تَتَابَعَ لِي غِنىً   وَإِنْ قَلَّ مَالِي لَمْ أُكَلِّفْهُمْ رِفْدَا

فقوله: "تتابع لي غنى بمعنى: كثر مالي، فهو إذاً مقابلة من جهة المعنى لا من جهة اللفظ [2]. ومقابلة الشيء بما ليس بضده، وهو نوعان، الأول ألا يكون مثلاً، والثاني أن يكون مثلاً، فالضرب الأول نوعان:

الأول: ما كان بين المقابِل والمقابَل مناسبة وتقارب، كقوله تعالى: " أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ " [3]. فإن الرحمة ليست ضد الشدة، وإنما ضد الشدة اللين، إلا أنه لما كانت الرحمة من مسببات اللين حسنت المقابلة بينها، وبين الشدة والنوع الثاني: ما كان بين المقابل، والمقابل بعد وذاك مما لا يحسن استعماله، كقول المتنبي:

لِمَنْ تَطْلُبُ الدُّنيا إِذَا لَمْ تُرِدْ بِهَا   سُرُورَ مُحِبٍّ أَوْ إِسَاءَةَ مُجْرِمِ[4]

فإن المقابلة الصحيحة بين المحب، والمبغض، لا بين المحب والمجرم، وليست متوسطة أيضا، حتى يقرب الحال فيها، وإنما هي بعيدة، فإنه ليس كل من أجرم إليك كان مبغضاً لك [5].

مما سبق يتضح أن ضياء الدين توسع في مفهوم الطباق، حيث لم يعد الطباق يدل على لفظه تدل على معنيين مختلفين، أو الجمع بين الشيء وضده، وإنما أدخلها وأطلق عليها المقابلة، وبهذا تكون المقابلة أعم، وأشمل من الطباق ودلالتها أوسع بحيث شملت مفهوم

---

(1) سورة التوبة: آية ٨.
(2) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ج٣/١٤٤-١٥١.
(3) سورة الفتح: آية ٢٩.
(4) المتنبي: الديوان، ج٢/٢٢٤.
(5) ابن الأثير، ضياء الدين: المصدر نفسه، ج٣/١٥٣-١٥٣.

الطباق وما يتفرع منه، بحيث شمل الطباق/ المقابلة اللفظ والمعنى في تقسيماته، ومنه ما هو مناسب ومتقارب بين اللفظتين، كالرحمة والشدة، ومنها ما هو بعيد مستكره لا يستحسن، كالمقابلة بين المحب والمجرم.

ويعرف ابن شيث المطابقة بقوله "وهي أن تكون الكلمة طبقاً للأخرى، وإنْ كانت ضدها" [١]. فقوله طبقاً للأخرى، أي طبقاً لها في اللفظ، وإن كانت ضدها في المعنى، فهو بهذا التعريف يوافق رأي قدامه الذي يقول فيه: "المطابقة هي اشتراك معنيين في لفظ واحد بعينه" ويورد ابن شيث أمثلة على المطابقة، كقوله تعالى: "وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى {٤٣} وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا" [٢]. وقول الشاعر:

لاَ تَعْجَبِي يَا سَلْمُ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ المَشِيبُ بِرأْسِهِ فَبَكَى[٣]

فهو عندما يورد هذين المثالين يناقض نفسه في التعريف الذي ساقه للمطابقة، فهو في هذين المثالين يذهب إلى رأي معظم البلاغيين الذين أجمعوا على أن المطابقة في الكلام هي الجميع بين الشيء، وضده، مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار [٤]..

ويعرف ابن أبي الأصبع الطباق بقوله: "هو الكلام الذي قد جمع فيه بين الضدين؛ لأن المتكلم به قد طابق بين الضدين" [٥].ولعل الجديد في دراسة ابن أبي الأصبع للطباق هي تقسيمه إياه إلى ضربين، ضرب يأتي بألفاظ الحقيقة، وضرب يأتي بألفاظ المجاز، فالذي يأتي على الحقيقة سمي طباقاً، وما كان بلفظ مجاز سمي تكافؤاً، كقول أبي الشغب العبسي:

حُلْوُ الشَّمائِلِ وَهُوَ مُرٌّ بَاسِلٌ يَحْمِي الذِّمارَ صَبِيحةَ الإِرْهَاقِ

---

(١) ابن شيث: معالم الكتابة، ص ١٠٣.

(٢) سورة النجم: آية ٤٣.

(٣) الخزاعي، دعبل: ديوان دعبل الخزاعي، شرح مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٨م، ص ١١٨.

(٤) ابن شيث: المصدر نفسه، مقدمة المحقق، ص ١٠٣.

(٥) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١١/٢، وبديع القرآن، ص ٣١ وما بعدها.

فقوله: "حلو، ومر" خارج مخرج الاستعارة، إذ ليس الإنسان ولا شمائله مما يذاق بحاسة الذوق كان هذا تكافؤ [1].

ويقسم طباق الحقيقة إلى ثلاثة أقسام: هي:

١- **طباق الإيجاب**: كقوله تعالى: "وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى {٤٣} وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا" [2].

٢- **طباق السلب**: وهو أن يأتي المتكلم بجملتين، أو كلمتين إحداهما موجبه والأخرى منفيه، وقد تكون الكلمتان منفيتين، كقول البحتري[3]:

يُقَيِّضُ لي مِنْ حَيْثُ لاَ أَعْلَمُ النَّوَى   وَيَسْرِي إليَّ الشَّوقُ مِنْ حَيْثُ أَعْلَمُ

٣- **طباق الترديد**: وهو أن يرد آخر الكلام المطابق على أوله، كقول الأعشى:

لاَ يَرْقَعُ النَّاسُ مَا أَوْهَوْ وَإِنْ جَهَدوا   طُولَ الْحَيَاةِ وَلاَ يُوهُونَ مَا رَقَعوا

ويقول بأن من الطباق ما هو معنوي، كقوله تعالى: "إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ تَكْذِبُونَ {١٥} قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ" (٤). معناه: ربنا يعلم إنا لصادقون (٥).

وقد أشار من سبقه إلى هذه الأقسام، ولكن تقسيم ابن أبي الأصبع الطباق إلى حقيقة ومجاز، يشير إلى تفهمه إلى عناصر الإيقاع المعنوي، كما يقول محمد عبد المطلب: "فالطباق والمقابلة تتمثل فيها عناصر الإيقاع المعنوي، ولذا جعلهما قدامه من نعوت المعاني، ويبدو إدراك ابن أبي الأصبع لهذه الحقيقة هو الذي جعله يقسمه إلى قسمين: بألفاظ حقيقية، والآخر

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ، ج١/١١١-١١٢.

(٢) سورة النجم: آية ٤٣-٤٤.

(٣) البحتري: الديوان، ج١/٩٥.

(٤) سورة يس: آية ١٦-١٧.

(٥) ابن أبي الأصبع: المصدر نفسه، ج١/١١٢-١١٥.

بألفاظ المجاز، فما كان بألفاظ حقيقية سماه طباقاً، وما كان بلفظ المجاز سماه تكافؤاً فمفهوم التسمية يؤكد أن مفهوم التناسب كان واضحاً لدى ابن أبن الأصبع" [١].

ويقسم بدر بن مالك الطباق تماماً كأقسام ابن أبي الأصبع المصري، حيث يقسمه إلى ثلاثة أقسام هي، ما كان لفظاه حقيقيان، وما كان لفظاه مجازان، والقسم الثالث لم يذكره ابن أبي الأصبع، وهو ما كان أحد لفظيه حقيقة والآخر مجازاً، كقول أبي تمام:

لَهُ مَنْظَرٌ فِي الْعَيْنِ أَبْيَضُ نَاصِعُ وَلَكِنَّهُ فِي الْقَلْبِ أَسْوَدُ أَسْفَعُ

الطباق بين: أبيض ناصع، وأسود أسفع [٢].

وأما ابن الأثير الحلبي فإنه يجمع بين الطباق والمقابلة في باب واحد، كما فعل ضياء الدين بن الأثير من قبله، ويقول بأن: "الطباق هو ذكر الشيء وضده، وقيل: هو اشتراك المعنيين في لفظ واحد، وقيل: هو مساواة المقدار من غير زيادة أو نقصان" [٣]. وهذه تعريفات للطباق وردت عند المتقدمين من البلاغيين قبله، ولكنه يذكرها، ويعلق عليها قائلاً: "والكل قريب من قريب" [٤]. فمثال المطابقة، قوله تعالى: "وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ {١٩} وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ {٢٠} وَلَا الظِّلُّ وَلَا الْحَرُورُ {٢١} وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاء وَلَا الْأَمْوَاتُ" [٥]. من خلال هذه الآية يأخذ ابن الأثير الحلبي بمفهوم الطباق الذي يعني ذكر الشيء وضده، ويشير من خلال هذه الآية إلى فائدة الطباق وهي الاختصار والإيجاز، يقول: ".. فانظر إلى هذه المقابلة العظيمة في هذه الآية مع اختصارها ووجيز لفظها" [٦].

---

(١) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٢١٧.

(٢) أبو تمام: الديوان، ج١/٣٩٩، وانظر: ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٩١-١٩٢.

(٣) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٧٥.

(٤) المصدر نفسه: ج١/٧٥.

(٥) سورة فاطر: آية ١٨-٢١.

(٦) الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/٧٥.

ويشير إلى نوع من الطباق يختلط بالتجنيس، وهو يقع في الكثير من الكلام، وهو شيء يحمل معنى الضدين، كقولهم: ""جلل" بمعنى صغير، و "جلل" بمعنى عظيم فهذه اللفظة معناها مطابق من حيث الصغر والعظم، وفي ظاهرها جناس، وكذلك لفظه "الجون" تدل على الأسود والأبيض، فباطنها، وظاهرها جناس [1]. فهاتان اللفظتان اللتان أشار إليهما ابن الأثير الحلبي هما من باب المشترك اللفظي أي الكلمة المتشابه لفظاً لكنها تدل على معنيين مختلفين، وهذا ما أشار إليه قدامه من قبل.

وأما التكافؤ فهو كالطباق في ذكر الشيء وضده، ولكن يشترط فيه أن يكون أحد الضدين حقيقة، والآخر مجازاً، كقول الشاعر:

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

فضحك المشيب مجاز، وبكاء الرجل حقيقة [2].

وأما المقابلة، "فهي أن تكون اللفظة مقابلة لأختها ومعناها مختلف" كقوله تعالى: "﴿ مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالأَعْمَى وَالأَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ" [3]. فإنه لما ذكر انسداد العين اتبعه بانسداد السمع، وضد ذلك لما ذكر انفتاح البصر اتبعه بانفتاح السمع [4].

ويقسم المقابلة إلى ثلاثة أقسام: مقابلة الشيء بضده، أو بغيره، أو بمثله، وهذه أقسام وردت عند ضياء الدين بن الأثير قبله وكذلك تكون المقابلة عنده في اللفظ والمعنى، وفي المعنى دون اللفظ [5]، وهذا ورد أيضاً عند ضياء الدين بن الأثير، ولكنه يشير إلى مقابلة تختص بفواصل الآيات، وهي عنده في غاية الحسن لما لها أثر في المعنى، كقوله تعالى: "وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ قَالُواْ إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ {١١} أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَـكِن لاَّ يَشْعُرُونَ"

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٧٩.

(٢) المصدر نفسه: ج١/٨٠.

(٣) سورة هود: آية ٢٤.

(٤) الحلبي، ابن الأثير: المصدر نفسه، ج١/٧٦.

(٥) المصدر نفسه: ج١/٧٧-٧٩.

(١). وقوله تعالى: "وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ آمِنُواْ كَمَا آمَنَ النَّاسُ قَالُواْ أَنُؤْمِنُ كَمَا آمَنَ السُّفَهَاء أَلا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاء وَلَـكِن لاَّ يَعْلَمُونَ" (٢). ففصل بين الآية الأولى بلفظه "يشعرون" والآية الثانية بلفظه "يعلمون" لأن الإيمان يحتاج إلى نظر واستدلال، فهو متعلق بالعلم، والنفاق فهو أمر دائر بين قومه يدركونه بالحس، فلذلك قال "لا يشعرون" (٣).

فابن الأثير يدرس الطباق والمقابلة في باب واحد في حين درسها بعض من تقدمه من البلاغيين بشكل منفصل عن بعضهما، فهو في هذه الناحية يتبع خطى ضياء الدين بن الأثير في دراسته للمطابقة والمقابلة ولهذه نجده يقسمها إلى ما يتناسب في اللفظ والمعنى، أو المعنى دون اللفظ، ويشير إلى التناسب في المقابلة بين ألفاظ كل شطر من شطري الكلام في نظمه ونثره، وذلك في ذكره لبيتي المتنبي:

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ   كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً   وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

فقال له سيف الدولة: لم لا ركبت نصف البيت الثاني على النصف الأول، وعكسته، فقلت

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ   وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً   كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ

فقال له المتنبي: أيها الأمير، البزاز يعرف جملة الثوب، والقزاز يعرف تفصيله، وتفصيل هذين البيتين، أني لما ذكرت الموت في صدر البيت الأول، اتبعته بذكر في آخره ليكون ذلك أحسن مقابلة (٤).

---

(١) سورة البقرة: آية ١٠-١٢.

(٢) سورة البقرة: آية ١٣.

(٣) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز ، ج١/٧٩.

(٤) المصدر نفسه: ج١/٧٧.

المقابلة:

المقابلة: المواجهة، والتقابل مثله، وهو قبالك، وقبالتك، أي اتجاهك، ومنه الكلمة وقابل الشيء بالشيء مقابلة، وقبالاً: عارضه [1].

فالمقابلة من المحسنات البديعية المعنوية، ويكاد يكون إجماع من قبل علماء البلاغة على المقصود بها، من حيث الجمع في الكلام بين معنيين، أو أكثر على جهة الاتفاق، أو المخالفة فيعرفها قدامة بن جعفر بقوله: "أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها أو بعض، أو المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة" [2].

كقول بعضهم:

وَإِذَا حَدِيثٌ سَاءَنِي لَمْ أَكْتَئِبْ ... وَإِذَا حَدِيثٌ سَرَّنِي لَمْ أَشِرْ

فقد جعل بإزاء: ساءني، سرني، وبإزاء، الاكتئاب، الأشر، وهذه المعاني غاية في التقابل [3].

فالمقابلة وسيلة من الوسائل التي يوظفها الشاعر، والكاتب على السواء في نصه مراعياً المعنى واللفظ أيضاً، فهي وسيلة وأداة للحكم على النص ومبدعه بالجودة والحسن، أو القبح والرداءة، وهذا واضح من خلال مفهوم أبي هلال العسكري للمقابلة، وتقسيمها إلى مقابلة باللفظ والمعنى ومقابلة الألفاظ ببعضها يقول: "المقابلة إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة، أو المخالفة [4]. وفساد المقابلة أن تذكر معنى تقتضي الحال ذكرها، أو تخالفه، فيؤتى بما لا يوافق ولا يخالف، كقول ابن عدي القرشي:

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة "قبل".

(2) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص ١٣٣.

(3) المصدر نفسه: ص ١٣٤.

(4) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٣٧١- ٣٧٢.

يَابْنَ الأَخْيَارِ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ   أَنْتَ زَيْنُ الْوَرَى وَغَيْثُ الْجُنُودِ

فوضع زين الورى مع غيث الجنود في السماجة [١].

وأما المقابلة عند ابن رشيق فتقوم على الترتيب بين الألفاظ، ويفرق بين المقابلة والطباق، بأن ذلك إذا جاوز ضدين فهو مقابلة، يقول: "وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف فيما يخالفه، وأكثر مجيء المقابلة في الأضداد [٢]. فالمقابلة تقوم عنده على التنسيق والترتيب بين الألفاظ، وكذلك التناسب فيما بينها، وهي بهذا تعطي النص بعداً جمالياً من حيث الشكل واللفظ كقول الشاعر:

فَيَا عَجَباً كَيفَ اتَّفَقَا فَنَاصِحٌ   وَفِيٌّ وَمَطْوِيٌّ عَلَى الْغِلِّ غَادِرُ

فقابل بين النصح والوفاء، بالغل والغدر، وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصحيحة [٣].

والمقابلة عند الرازي والسكاكي ترد بمفهوم الجمع بين شيئين متوافقين، وبين ضديهما[٤]. وترد عند ابن شيث في المساواة في اللفظ والاختلاف في المعنى، يقول: "المقابلة أن يتساوى اللفظان في الكلام المضبوط بالسجعتين، ويكون الثاني ضد الأول مع التكافؤ في اللفظ كقولنا: أتيت إليه منبسطاً بالأمل، وانثنيت منقبضاً باليأس" وكقول الشاعر:

أَزُورهُمْ وَسَوَادُ اللَّيلِ يَشْفَعُ لِي   وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي [٥]

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٣٧٣-٣٧٤.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج١/٣٤٩.

(٣) المصدر نفسه: ج١/٣٥٠.

(٤) الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز، ص ١٥٠، وانظر: السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٤٢٤.

(٥) ابن شيث: معالم الكتابة، ص ١١٢.

ويخرج مفهوم ابن شيث للمقابلة عن مفهوم من تقدمه من البلاغيين، فهم -كما رأينا- يجمعون بأنّ المقابلة ضرب من المطابقة، ولكنها تكون بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بمعنيين متوافقين يقابلهما وبعضهم ذهب بتقابل المعنيين على سبيل الموافقة أو المخالفة.

ويشترط ابن أبي الأصبع لصحة المقابلة الترتيب بين الألفاظ المتقابلة الواردة في الصدر والعجز، سواء كانت في المخالف أو الموافق من الألفاظ، وهو يشير هنا إلى الناحية الشكلية والمعنوية للمقابلة فكل لفظه تقابل أختها، حتى يكون هناك انسجام من الناحية الموسيقية للألفاظ المتقابلة، حيث يكون لها وقع وجرس موسيقي إذا قابلت كل لفظه أختها، ويكون لها أثر معنوي من حيث التقابل في المعنى يقول: ".. صحة المقابلات عبارة عن توخي المتكلم ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث يقابل الأول بالأول، والثاني لا يخرم من ذلك شيئاً في المخالف، والموافق، ومتى أخل بالترتيب كان الكلام فاسد المقابلة [١]".

وعند ابن أبي الأصبع فرق ما بين المطابقة والمقابلة، "فالمطابقة لا تكون إلا بالجمع بين ضدين، والمقابلة تكون غالباً بالجمع بين أربعة أضداد في صدر الكلام، وضدان في عجزه، وتبلغ إلى الجمع بين عشرة أضداد: خمسة في الصدر، وخمسة في العجز والمطابقة لا تكون إلا بالأضداد، والمقابلة تكون بالأضداد وبغير الأضداد [٢]. وعلى هذا الأساس تكون المقابلة أشمل وأعم من المطابقة، وبذا يكون ابن أبي الأصبع قد بين الفرق الدقيق ما بين المطابقة والمقابلة، "لأن المقابلة أعم من المطابقة، وهي التنظير بين شيئين فأكثر وبين ما

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/١٧٩.

(٢) المصدر نفسه: ج١/١٧٩-١٨١.

يخالف، وما يوافق، فبقولنا: يوافق صارت المقابلة أعم من المطابقة: فإن التنظير بين ما يوافق ليس بمطابقة" (١).

ولا يخرج مفهوم بدر بن مالك للمقابلة وتقسيماتها عن مفهوم ابن أبي الأصبع فيعرف المقابلة بقوله: "أن تأتي في الكلام بجزأين فصاعداً، ثم تعطف عليه متضمن أضدادها، أو شبه أضدادها على الترتيب، فإذا اختل كانت مقابلة فاسدة" (٢) ويقسم المقابلة إلى مقابلة اثنين باثنين، وثلاثة بثلاثة، وأربعة بأربعة، وخمسة بخمسة، ويبدو أنه كلما كثرت المقابلات في البيت حكم له بالجودة، كقول المتنبي:

أَزُورهُمْ وَسَوادُ اللّيلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي

فقابل بين أزور وأنثني، وسواد ببياض، والليل بالصبح، ويشفع بيغري، ولي بي من غير حشو مع سهولة النظم، وتمكين القافية، ولذلك عد أفضل بيت في المقابلة (٣).

---

(١) فشل، أحمد: علم البديع، ص ١٨٩- ١٩٠.

(٢) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ١٩٢.

(٣) المصدر نفسه: ص ١٩٤- ١٩٥.

المبالغة:

هي من المحسنات البديعية التي انقسم النقاد حولها إلى أقسام عديدة، فمنهم من نادى بها ويؤثرها، ويفضلها، ويرى فيها الحسن والجودة وغايتهما على اعتبار أن أحسن الشعر اكذبه مستشهدين بقول النابغة الذبياني: "أشعر الناس من استجيد كذبه، وضحك من رديئه" [(١)]. وقسم ثان ينكرها، ويعيبها، حيث يختار ما يقارب الصواب، والحقيقة وبأن أحسن الشعر أصدقه، وقسم ثالث يقبلها قبولاً معتدلاً متوسطاً على اعتبار أن أحسن الشعر أقصده.

ويعرفها قدامه بن جعفر بقوله: "هي أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره، من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له، كقول عميرة بن الاهتم التغلبي:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَا دَامَ فِينَا   وَنُتْبِعُهُ الْكَرَامةَ حَيْثُ مَالاَ

فإكرامهم للجار ما دام فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة، واتباعهم إياه الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل [(٢)]. فالمبالغة عند قدامة تأتي للمبالغة في المعنى والزيادة على أبلغ وجه بحيث يخرج تاماً على أكمل وجه وإلى هذه الوظيفة والفائدة يذهب أبو هلال العسكري حيث يقول: "المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه أدنى منازله، وأقرب مراتبه" [(٣)].

والذين يرون في المبالغة عيباً وينكرونها، إنما يذهبون إلى أنها تلبس المعنى على السامع، لأن من أغراض الشاعر المتكلم الوضوح والإبانة والإفصاح، ولذا يجب أن يكون المعنى واضحاً لا لبس فيه، لأنه إذا كان مبالغاً فيه فإن النفوس لا تقبله، والأسماع تمجه يقول

---

(١) ابن رشيق: العمدة: ج٢/٣.

(٢) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص ١٤١.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٤٠٣-٤٠٤.

ابن رشيق: "المبالغة ربما أحالت المعنى ولبسته على السامع، فليست لذلك من أحسن الكلام، ولا أفخره؛ لأنها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد، وما قاربه..." [١].

والمبالغة من ضرب من ضروب اللغة التي ينحرف بها الشاعر عن اللغة المألوفة، وهي بالتالي تخرج باللغة عن حدود المباشرة إلى لغة أخرى هدفها تقريب الفهم إلى السامع عن طريق المبالغة، يقول ابن رشيق "ولو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء، وقد رأيناهم احتالوا للكلام حتى قربوه من فهم السامع بالاستعارات والمجازات التي استعملوها بالتشكل في الشبهين [٢]. كقول جرير:

فَإِنَّكِ لَوْ لَقِيتَ عَبِيدَ تَيْمٍ   وَتَيماً قُلْتَ أَيُّهُمُ الْعَبِيدُ

فلو قال "عبيدهم خير منهم" لما ظن به الصدق، فاحتال في تقريب المشابهة، لأن في قربها لطافة تقع في القلوب، وتدعو إلى التصديق" [٣]. ويذهب ابن سنان الخفاجي إلى حمد المبالغة والغلو في الشعر، وذلك لأن بناء اللغة الشعرية مبني على الأساليب البلاغية الفنية المبنية على الجواز والتسمح، فاللغة الشعرية تختلف عن بناء اللغة العادية، إذ إن لها خصوصيتها باستخدام الأساليب التي تنحرف بها عما تعرف به اللغة العادية، التي يتوصل إلى المراد بها مباشرة وتستخدم فيها الألفاظ على حقيقتها، يقول ابن سنان: "... والذي أذهب إليه المذهب الأول في حمد المبالغة والغلو، لأن الشعر مبني على الجواز والتسمح" [٤]. ولكنه يضع شرطاً لهذا الجواز في اللغة حتى تكون قريبة من الصحة، وهو استعمال كاد وما جرى مجراها في المعنى ليكون الكلام أقرب إلى الصحة، كقول البحتري:

---

(١) ابن رشيق: العمدة: ج٢/٣.

(٢) جرير: الديوان، ص١٩٩، وانظر: ابن رشيق، المصدر نفسه: ج٢/٣.

(٣) ابن رشيق: المصدر نفسه: ج٢/٤.

(٤) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٦٣.

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً   مِنَ الْحُسْنِ حتَّى كَادَ أَنْ يَتَكلَّمَا [١]

ويؤكد ابن رشيق على أهمية المبالغة، ودورها في النص، وذلك عندما عيبت في الكلام، وأنه إنما يقصدها من ليس بمتمكن من محاسن الكلام، يقول: "ولو بطلت المبالغة كلها، وعيبت، لبطل التشبيه، وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام" [٢]. وعليه فإن ابن رشيق يبين أهمية المبالغة ويضع مرتبتها في النص تماماً كأهمية التشبيه والاستعارة، وغيرها من محاسن الكلام.

ويذهب ابن أبي الأصبع المصري إلى أن خير المبالغة ما كان أوسطها، وذلك حينما رد كلا الرأيين، بقبول المبالغة وخير الشعر أكذبه، ومن رأى بأن المبالغة من عيوب الكلام، وهو يقول بأن أشعار الفحول جاءت في أعلى درجات الفصاحة والبلاغة، وهي جارية على الصدق والحق، وخالية من المبالغة، كقول زهير:

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ   وَإِنْ خَالَهَا تُخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ[٣]

وكقول الحطيئة

مَنْ يَفْعلِ الْخَيْرَ لاَ يُعْدَمْ جَوازِيَهُ   لاَ يَذْهَبُ الْعُرفُ بَينَ اللهِ وَالنَّاسِ[٤]

فإنك تجد هذه الأشعار في الطبقة العليا من البلاغة، وإن خلت من المبالغة فعائب الكلام بترك المبالغة فقط مخطيء وعائب المبالغة على الإطلاق غير مصيب، وخير الأمور أوساطها [٥].

---

(١) البحتري: الديوان، ج١/١٢٤، وانظر: ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٦٣.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج٢/٥.

(٣) ابن أبي سلمى، زهير: الديوان، ص١١٢.

(٤) الحطيئة: الديوان، ص ١٩٨

(٥) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/١٤٧-١٥٠، وبديع القرآن، ص٥٤ وما بعدها.

ويقول بأن المبالغة قد وردت في القرآن الكريم، وبالتالي لا يمكن أن تعاب، ويذكر أمثلة على استخدام المبالغة في القرآن الكريم، فمثلاً: المبالغة في الصفة المعدولة من الجارية بمعنى المبالغة، كصيغة فعلان مثل رحمان عدل بها عن راحم للمبالغة ولا يوصف بها إلا الله تعالى، وفعال معدول عن فاعل للمبالغة [1]. والمبالغة التي لا تخرج عن حد الإمكان إلى الاستحالة هي المطلوبة، ويقول ابن أبي الأصبع بأن المبالغة ضرب من المحاسن بشرط ان تبعد عن الإغراق والغلو، ويقول: "بأن خير الكلام ما كان متوسطاً بين الغلو والاقتصاد والسلامة والمتانة والغرابة والاستعمال والتصنع والاسترسال" [2].

فابن أبي الأصبع يعترف بالدور المهم الذي تلعبه المبالغة في النص الإبداعي، وكونها أداة بلاغية يفضل بها نص على نص إذا ما قارنا بينهما من حيث الألفاظ والمفردات والمعاني وغير ذلك، ولكن المبالغة التي يرتضيها هي المبالغة البعيدة عن الإغراق والغلو، وما كانت قريبة من الصدق بمعناه الفني والشعوري وخاصة في المواقف التي تستدعي إثارة الفكر والخيال والمزج في الخطاب بين ما هو موجه إلى العقل والقلب" [3].

وأما بدر بن مالك، فإنه يحد المبالغة بقوله: "هي أن يكون للشيء عندك وصف فتزيد التعريف بمقدار شدته، أو ضعفه، فتدعي له من مقدار زيادة الشدة أو الضعف ما يستبعد، أو يحيل العقل ثبوته له، لئلا يظن بالوصف دون مقدار ما هو عليه في نفس الأمر" [4].

فهي عنده المبالغة في وصف الأشياء حيث يكون وصفك لهذا الشيء زيادة على ما اتصف به صاحبه على وجه الحقيقة، فبهذه الزيادة يكتسب الوصف معنى أكبر مما هو عليه

---

(1) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/١٥٠-١٥٢، وانظر: الرماني، ثلاث رسائل إعجاز القرآن، ص١٠٢ وما بعدها.

(2) المصدر نفسه: ج١/١٥٨.

(3) علام، عبد الواحد: البديع، المصطلح والقيمة، ص ١٠٨.

(4) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ٢٢٣.

في الواقع، بحيث إن القائل قد بالغ في هذا الوصف، وبحيث تكون هذه المبالغة في الصفة تدل على ما في الموصوف من سمات هي أعظم مما تدل عليه حقيقية ويقول بأن لها طريقان:

الأول: "أن يستعمل اللفظ في غير معناه لغة كما في الكناية والتشبيه والاستعارة، وغيرها من أنواع المجاز"(١). وهنا إشارة من بدر بن مالك إلى أن المبالغة لها فاعليتها في النص الشعري، وذلك كونها أداة من أدوات الصورة الشعرية، فهي تماماً تعادل التشبيه والاستعارة وغيرها من أنواع المجاز في التعبير أو استخدام اللفظ في غير ما وضع له في الحقيقة، وبالتالي فإن المبالغة ضرب من ضروب الانحراف الأسلوبي الذي يخرج باللغة عن عادتها، وهو يقول في موضع آخر: "والمبالغة ضرب من المحاسن، وللكلام بها فضل بهاء ورونق ليس لغيره..."(٢).

والطريق الثاني للمبالغة: "أن يشفع ما يفهم المعنى على وجه بما يقتضي تلك الزيادة من ترادف الصفات لقصد التهويل، كقوله تعالى: "فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ"(٣).

أو من التتميم لما يبلغ به المتكلم أقصى ما يمكن من الوصف، أو يزيد عليه، كقول الشاعر:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَا دَامَ فِينَا ... وَنُتْبِعُهُ الْكَرَامةَ حَيْثُ مَالاَ

فإنه لم يكتف بما أفهمه صدر البيت من مقدار ما عليه هو وقومه من الإحسان إلى الجار حتى شفعه، بقوله: "ونتبعه الكرامة" لمقتضى من الزيادة في كثرة الإحسان ما يستبعده العقل، ليأخذ منه ما يرتدع به عن حمل أول الكلام على التجوز، ثم لم يقتصر حتى تم بقوله:

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ٢٢٣.

(٢) المصدر نفسه: ص٢٢٢.

(٣) سورة البقرة: آية ٤٠.

"حيث مالا" فتقضي غاية ما يمكن من المدح برعاية الجار[١]. ويقسم المبالغة إلى ثلاثة أقسام: التبليغ، والإغراق، والغلو[٢].

وأما ابن الأثير الحلبي، فيتناول الإغراق والغلو والمبالغة في باب واحد، ويقول: بإنها ثلاث تسميات متقاربة[٣]. وحد المبالغة: "بلوغ القصد في المعنى من غير تجاوز في الحد"[٤]. فمفهومه لها يشير إلى أن المقصود بالمبالغة هنا ما كانت تدل على المعنى دون تجاوز في المدلول أو الفهم له فكأنه بتعريفه هذا يأخذ برأي من سبقه كابن مالك وابن أبي الأصبع، بأن خير المبالغة أوسطها، وما كانت قريبة من الحقيقة والصحة ولكنه يشير بأن ألفاظ القرآن خالية من المبالغة حيث يقول: "... والقرآن خلو من ذلك، فإن ألفاظه إما إطناب، أو إيجاز، وفي كلا النوعين فهو بليغ بالنسبة إلى المقصود منه"[٥].

---

(١) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ٢٢٤.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٢٥.

(٣) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/١٢١.

(٤) المصدر نفسه:ج١/ ١٢٢.

(٥) المصدر نفسه: ج١/١٢٢.

الغلو والإغراق:

الغلو: تجاوز الحد في الشيء وغلا في الدين والأمر يغلو غلواً: جاوز حده، وفي التنزيل: "لا تغلوا في صدقات النساء" أي لا تبالغوا في كثرة الصداق وأصل الغلاء: الارتفاع ومجاوزة القدر في كل شيء. وغلا بالسهم يغلو غلواً وغلواً وغال به غلاءً ورفع يده يريد به أقصى الغاية، وهو من التجاوز والمغالي بالسهم: الرافع يده يريد به أقصى غاية[١].

ويلتقي المعنى الاصطلاحي مع المعنى اللغوي في مفهوم الغلو كونه يعني الارتفاع، والمجاوزة في الحد فيعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "هو تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها"[٢] كقوله تعالى: " وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ "[٣] وإنما هو على البعيد، ومعناه لا يدخل الجمل في سم الخياط، ولا يدخل هؤلاء الجنة[٤]. ويطلق ابن رشيق الإغراق والإفراط على الغلو، وهو عنده مخالف للحقيقة وخروج عن المتعارف[٥]. وهذه إشارة من ابن رشيق بأن الغلو، والإغراق والإفراط تتجاوز بنية اللغة المألوفة المتعارف عليها مما يشكل ردة فعل عند المتلقين بشيء لم يألفوه من قبل، وهو دلالة الكلام على الحقيقة، أو ما قاربها وناسبها ولهذا يعيب أصحاب هذا التيار تيار الحقيقة وعدم الخروج عليها الغلو والإغراق ويستطرد قائلاً بأن أحسن الإغراق ما استخدام فيه الشاعر أو المتكلم كاد أو ما شابهها من الأدوات نحو، كأن، لو، لولا وذلك لأن استخدام مثل هذه الأدوات يقرب الكلام المغالى فيه والمغرق إلى الحقيقة والصحة، وبالتالي يكون مقبولاً لدى السامع، كقول زهير،

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة "غلو" وانظر: ابن دريد: جمهرة اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، مادة "غلو".

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٣٩٥.

(٣) سورة الأعراف: آية ٤٠.

(٤) العسكري، أبو هلال: المصدر نفسه، ص ٣٩٥.

(٥) ابن رشيق: العمدة، ج٢/١٢.

أَوْ كَانَ يَقْعُدُ فَوْقَ الشَّمْسِ مِنْ كَرَمٍ قَوْمٌ بِأَوَّلِهِم أَوْ مَجدِهِمْ قَعَدُوا

فبلغ ما أراد من الإفراط، وبنى كلامه على صحة[1].

والإغراق عند ابن أبي الأصبع فوق المبالغة ودون الغلو، وهو يخرج الإغراق من القرآن الكريم، والكلام الفصيح إلا إذا ورد بقرينه لفظية بحيث يدخله في حدود الإمكان والعقل بعد ما كان يقع في دائرة الاستحالة، وعدم الإمكان، كاستخدام "كاد" وما شاكلها، كقول ابن المعتز:

صَبَبْنَا عَليهَا ظَالِمينَ سِياطَنَا فَطَارَتْ بِهَا أَيدٍ سَراعٍ وَأَرْجُلُ

فموضع الإغراق من البيت قوله: "ظالمين" يعني أنها استفرغت جهدها في العدو، فما ضربناها إلا ظلماً، ولا جرم أنها خرجت من الوحشية إلى الطيرية، ولو لم يقل: "ظالمين" لما حسن قوله: "فطارت" ولكنه بذكر الظلم صارت الاستعارة كأنها حقيقة[2].

ويفرق ابن أبي الأصبع بين الإغراق والغلو يقول: "فالإغراق أصله في النزع، وأصل الغلو بعد الرمية... [3]. ويعد الغلو عنده من المحاسن البديعية في الكلام ويكون قريباً من الحق، إذا اقترن بقرائن لفظية مثل: قد، ولو، ولولا، وكاد، وأداة التشبيه، وآلة التشكيك، واشباه ذلك مما يقرب الكلام من الحقيقة، ويجعله مقبولاً في نفس المتلقي. وإلى هذا أيضاً يذهب ابن مالك في كتابه المصباح، عندما قسم الغلو إلى قسمين: مقبول، وهو ما اقترن به ما يقرب به من الحق[4]. كقوله تعالى: "يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ"[5].

---

(١) زهير:الديوان، ص ٣٨، وانظر: ابن رشيق: العمدة: ج٢/١٥.

(٢) ابن رشيق: المصدر نفسه: ج٢/١٦.

(٣) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج٢/٣٢١- ٣٢٤.

(٤) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ٢٢٧.

(٥) سورة النور: آية ٣٥.

وغلو مردود: وهو أن يتضمن دعوى الوصف غير ممكن الوصف بما خارج عن طباع الموصوف، كقول أبي نواس:

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتَّى إِنَّهُ لَتَخَافُكَ النُّطَفُ الَّتِي لَمْ تُخْلَقِ[١]

فهذا غلو كثير وخروج عن حدود المألوف للعقل، ولا يرضاه الواقع والحقيقة[٢]. فابن مالك وغيره ممن سبقه نظروا إلى البيت على أساس المعنى والحقيقة الواقعة: فكيف تخاف الممدوح "النطف التي لم تخلق" وهي لم تأت إلى الحياة، وبالتالي فهي تعرف ولا تدرك معنى الخوف، ففي هذا البيت أراد الشاعر أن يفيد بقوة سلطة الممدوح، فاعتمد على ماهية شيء غير متحققة في واقعة وهي "النطف" وأضاف الخوف لها، ثم أحدث إنزياحاً تعبيراً يؤكد التجاوز والاستحالة بالجملة المنفية "لم تخلق" إن الانزياح التعبيري هنا يتجسد بالمغالاة في تقديم معنى الشجاعة تقديماً شعرياً، فالنطف التي لم تخلق بعد لا تدرك معنى الخوف، وحتى لو تخلقت فهي لا تدركه أيضاً[٣].

ولهذا فقد جوز للشاعر المبالغة في الوصف، والمحاكاة لعناصر الواقع المرصود[٤]، والذي يعيشه، وربما لاقت هذه المبالغة، وهذا الغلو استحساناً عند المتلقين، خاصة أن هناك تياراً مؤيداً لمذهب المبالغة والغلو والإغراق في الشعر.

وأما ابن الأثير الحلبي كما ذكر من قبل فإن الإغراق والغلو والمبالغة عنده متقاربة من بعضها: فالإغراق: معناه الزيادة في المبالغة حتى يخرجها عن حدها، ومأخوذ من قولهم بـــ أغرق في النزع إذا استوفى السهم إلى أن يخرج من كبد القوس من الناحية الأخرى وأما

---

(١) أبو نواس: الديوان، ص ٣٢٥.

(٢) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ٢٢٨- ٢٢٩.

(٣) البركات، عمر: مذهب الغلو في الشعر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٩م، ص ٩٢.

(٤) ناجي، مجيد: الأسس النفسي لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعيـــة، بيـــروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص ١٧١.

الغلو فهو الزيادة في الخروج عن الحق[١]. كقوله تعالى: "لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ"[٢]. وهو هنا يلتقي مع من تقدمه من حيث المفهوم لكل من الإغراق والغلو، فكلاهما يعني الخروج والمجاوزة عن الحد المعروف والمألوف، فمفهوم النقاد القدماء لهذه المباحث: المبالغة، والغلو، والإفراط، والإسراف، والتجاوز في الوصف والخروج به عن الحد المألوف، وذلك لتحقيق قيمة بلاغية، وحث المتلقي، وإثارته بالإتيان بما هو غريب، وغير مألوف في الأسلوب الذي تعود عليه المتلقي، فكلما أغرب الشاعر في أسلوبه وفي إخراجه، القول مخرجاً غير مخرج العادة، ليضعه في مصاف القول المغرب المبتدع، وما يترتب على هذا الإجراء الأسلوبي من أثر جمالي في نفس المتلقي الذي يتلقى هذه الإغرابات، كما يتلقى الناس الغرباء الذين يراهم للمرة الأولى بتعجب، ودهشة[٣]. إذ الألفة قد تنقص تقديرنا لجمال الأشياء[٤]. ولهذا فإن المتأمل في باب الغلو، وما عرضه النقاد القدماء من مواقف، وما قدموه من آراء يمثل هذا الاتجاه الأسلوبي فكما يبدو أن مظاهر الأسلوبية الحديثة، وسماتها البنائية واضحة كل الوضوح في معرض إشاراتهم النقدية إلى الأبيات التي يتمثل بها مذهب الغلو[٥]. فالغلو يأتي في النص لكي يكثف دلالته ليحقق بذلك قيمة بلاغية للنص ترفع من قيمته الجمالية والفنية.

---

(١) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/١٢١-١٢٢.

(٢) سورة المائدة: آية ٧٧.

(٣) عبيدات، شهر: الغرابة في النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠٠٢م، ص٣٤.

(٤) أبو ريان، محمد: فلسفة الجمال، ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٠م، ص ٨٣.

(٥) البركات، عمر: مذهب الغلو في الشعر، ص ٨٧.

المذهب الكلامي:

هو من أجل الأنواع شأناً، وأعزها ركناً، وحقيقته أن يأتي الناظم على صدق دعواه بحجة قاطعة مسلمة عند المخاطب وسمي كذلك؛ لأنه جاء على طريقة علم الكلام عند المسلمين، وهو عبارة عن إثبات أصول الدين بالبراهين العقلية القاطعة[١].

وقد عده ابن المعتز من المحسنات البديعية الخمسة، وقال: "هذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئاً، وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً، كقول أبي تمام:

فالمَجْدُ لاَ يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ   يَرْضَى امْرُؤٌ يَرْجُوكَ إلاَّ بالرِّضَا[٢]

فهو يرى بأن المذهب الكلامي لا يدخل القرآن الكريم الذي هو كلام الله تعالى؛ لأنه مذهب فيه التكلف، وهذا مما لا يوصف به كلام الله، ولا ينسب إليه وقد يريد ابن المعتز به طريقة المتكلمين العقلية في الاحتجاج، والجدل، والاحتيال للعلل والمحاذير فالمذهب الكلامي يتعامل مع العقل بالحجة ويستخدم قياس التمثيل للإقناع، كما يستخدم القياس المضمر في الاستدلال، وفي تفنيد حجج الخصم[٣].

ويعرفه ابن أبي الأصبع المصري بقوله: "هو عبارة عن احتجاج المتكلم على المعنى المقصود بحجة عقلية تقطع المعاند له فيه، لأنه مأخوذ من علم الكلام الذي هو عبارة عن إثبات أصول الدين بالبراهين العقلية[٤]. فهو عنده قائم على الحجج والبراهين والأدلة العقلية

---

(١) عواد بولس: العقد البديع في فن البديع، تحقيق: حسن نور الدين، دار المواسم، بيروت، ٢٠٠١م، ص١٦٩.

(٢) أبو تمام: الديوان، ج٣٩٢/١، وانظر: ابن المعتز: البديع، ص ٥٣-٥٥، وانظر: العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٤٦١.

(٣) فشل، أحمد: علم البديع، ص ٤٤-٤٦.

(٤) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١١٩/١، وبديع القرآن، ص ٧٣.

العقلية التي هي أسلحة للمحاججة، والمخاصمة والمناظرة، لإقناع الخصم، ومرده إلى علم الكلام المرتبط بأصول العقيدة والدين القائم على البراهين العقلية ويرد ابن أبي الأصبع كلام ابن المعتز بخلو القرآن الكريم من المذهب الكلامي، حيث يقول: "وزعم ابن المعتز أنه لا يوجد في الكتاب العزيز، وهو محشو منه[١]، ومنه فيه، قوله تعالى عن الخليل –عليه السلام– " وَحَاجَّهُ قَوْمُهُ "[٢]. إلى قوله تعالى: " وَتِلْكَ حُجَّتُنَا آتَيْنَاهَا إِبْرَاهِيمَ عَلَى قَوْمِهِ "[٣]. وقوله تعالى: " قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ "[٤]. ويذكر آيات عديدة من القرآن الكريم ليدلل بأن ما جاء من المذهب الكلامي في القرآن الكريم كثير ويقسم المذهب الكلامي إلى قسمين: قسم منطقي قائم على استنتاج النتيجة من مقدمتين، كقول الفرزدق:

لِكُلِّ امْرِئٍ نَفْسَانِ: نَفْسٌ كَرِيمَةٌ وَأُخْرَى يُعَاصِيهَا الفَتَى وَيُطِيعُهَا
وَنَفْسُكَ مِنْ نَفْسَيْكَ تَشْفَعُ لِلنَّدَى إِذَا قَلَّ مِنْ أَحْرَارِهِنَّ شَفِيعُهَا

يقول الشاعر: لكل إنسان نفسان: مطمئنة تأمر بالخير، وأمارة تأمر بالشر، والإنسان يعاصي الأمارة مرة ويطيعها أخرى، وأنت أيها الممدوح نفسك الأمارة، إذا أمرتك بترك الندى شفعت المطمئنة إلى الأمارة في الندى في الحالة التي يقع الشفيع في الندى من النفوس، فأنت أكرم الناس[٥]. والقسم الثاني من المذهب الكلامي، هو ما كان جواب سؤال مقدر[٦]. كقوله تعالى: " وَمَا كَانَ اسْتِغْفَارُ إِبْرَاهِيمَ لِأَبِيهِ "[٧]. لأن التقدير أن قائلاً قال بعد قوله تعالى: "مَا كَانَ لِلنَّبِيِّ

---

(١) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ج١/١١٩.
(٢) سورة الأنعام: آية ٨٠.
(٣) سورة الأنعام: آية ٨٢.
(٤) سورة الأنبياء: آية ٧٩.
(٥) الفرزدق: الديوان، ج١/٤١٥، وانظر: ابن أبي الأصبع:المصدر نفسه،ج١/١٢١- ١٢٢.
(٦) ابن أبي الأصبع : المصدر نفسه: ج١/١٢٢.
(٧) سورة التوبة: آية ١١٤.

وَالَّذِينَ آمَنُواْ أَن يَسْتَغْفِرُواْ لِلْمُشْرِكِينَ"[1]. فقد استغفر إبراهيم لأبيه فأخبر بقوله: "وما كان استغفار إبراهيم لأبيه" الآية السابقة.

فابن أبي الأصبع في دراسته للمذهب الكلامي يقر بوجوده ووروده في كتاب الله، ويذكر آيات عديدة على ذلك، لا يكتفي بذكر الآيات، إنما يقوم بالتعليق عليها ليبين ما جاء فيها من أدلة، وهذا ما لم نره عند سابقيه ممن درس المذهب الكلامي، وخاصة عند ابن المعتز ومن قبله الجاحظ، ويقسم بدر بن مالك المذهب الكلامي إلى قسمين: منطقي، ويقصد به ما كانت الحجة والدليل يقيني قطعي الاستلزام وجدلي وهو ما كانت الحجة فيه أمارة ظنية لا تفيد إلا الرجحان والقسم الجدلي في القرآن كثير، كقوله تعالى: " وَهُوَ الَّذِي يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ وَهُوَ أَهْوَنُ عَلَيْهِ "[2]. تقديره: "والأهون أدخل في الإمكان، وقد أمكن البدء، فالإعادة أدخل في الإمكان من بدء الخلق[3].

ولا يخرج ابن الأثير الحلبي عن مفهومي ابن أبي الأصبع وابن مالك في مفهومه للمذهب الكلامي، يقول: "وحقيقة هذا النوع احتجاج المتكلم على خصمه بحجة تقطع عناده، وتوجب له الاعتراف بما ادعاه المتكلم، وإبطال ما أورده الخصم وسمي بهذا الاسم نسبة إلى أهل الكلام وهم علماء أصول الدين [4]. فحقيقة علم الكلام تقوم على المحاججة القاطعة المدعمة بحجج تدحض ما عند الطرف الآخر، وتبطل دعواه وهذا أساس ما قام عليه علم الكلام عند بداية نشأته خاصة فرقة المعتزلة التي كانت تعتمد على العقل والمنطق في الدفاع عن الدين الإسلامي ضد خصومها.

---

(١) سورة التوبة: آية ١١٣.

(٢) سورة الروم: آية ٢٧.

(٣) ابن مالك، بدر: المصباح، ص ٢٠٦-٢٠٧.

(٤) الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، ج١/٢٦٣.

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة الجهود النقدية والبلاغية في مصر في القرن السابع الهجري. هذا القرن الذي شهد فترة حكم الأيوبيين والمماليك لمصر، حيث شهد هذا القرن إبان هذين العصرين أحداثاً سياسيةً خطيرة وجسيمة، وذلك من خلال الأخطار التي كانت محدقة بالبلاد متمثلة بالخطر الصليبي على مصر والشام، والخطر المغولي على بلاد الشرق. استطاع صلاح الدين الأيوبي أن يوطد حكمه في مصر، ويؤسس دولة إسلامية قوية قادرة على مواجهة الأخطار والتحديات، مما سبب نوعاً من الاستقرار السياسي للبلاد خاصة في مصر.

كانت فترة حكم الأيوبيين والمماليك فترة إحياء للعلم والثقافة العربية والإسلامية، حيث اهتم سلاطين الدولتين في بعث العلوم الشرعية، والاهتمام بالقرآن والحديث اهتماماً بالغاً. وكذلك شجع الحكام العلماء، وقربوا الفقهاء والحفاظ، واشتهر السلاطين بحبهم للعلم والعلماء، فقد كانوا يحضرون مجالسهم ويسمعون منهم.

وشهدت هذه الحقبة من الحكم حركة واسعة في تأسيس المدارس في مختلف أنحاء البلاد، وقد تسابق في تأسيسها السلاطين والملوك والأمراء، وفتحت هذه المدارس أبوابها تستقبل الوافدين عليها من كافة الأنحاء تمدهم بأسباب العيش، وتهيء لهم الإقامة، وتقدم لهم العلم والمعرفة، حيث تنوعت ألوان الثقافة والعلوم في هذه المدارس، من علوم دينية ولغوية وغيرها. لقد ازدهرت الحركة العلمية والثقافية في مصر من خلال إنشاء هذه المدارس مما كان له كبير الأثر في انتعاش العلوم والآداب في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي، وذلك عائد إلى اهتمام الدولة بالعلم والأدب والتشجيع عليهما.

وكان الهدف أيضاً من إنشاء المدارس تذكية روح الجهاد والحماسة ضد العدو الصليبي المتربص في البلاد، ومحاربة المذهب الشيعي، وإحلال المذهب السني مكانه.

وبذلك تكون المدارس قد لعبت دوراً مهماً في الحركة الثقافية والعلمية، حيث كانت هذه المدارس دور علم يدرس فيها كافة أنواع العلم، كالنحو والفلسفة والعلوم الطبيعية، فضلاًعن العلوم الدينية. ووجدت في هذه الفترة أيضاً المدارس المتخصصة، كالمدرسة الكاملية التي أنشأها السلطان الكامل، والتي اشتهرت بتدريس علوم الحديث فقط.

ولم تكن المدارس المصدر الوحيد للثقافة والعلم، بل شاركتها المكتبات العامة والخاصة، حيث كان الاهتمام بالغاً في اقتناء الكتب، ووجدت المكتبات الضخمة في قصور الخلفاء والسلاطين والأمراء والوزراء، كمكتبة القاضي الفاضل. وكذلك وجدت الكتاتيب لتعليم القراءة والكتابة وتحفيظ القرآن الكريم، حيث كانت هذه الكتاتيب محط اهتمام السلاطين ورعايتهم .

لقد نشطت الحياة الأدبية في هذه الفترة، ولعب الشعر دوراً مهماً، وذلك من خلال تصويره وتسجيله لأهم الأحداث السياسية التي دارت بين المسلمين والصليبيين من انتصارات وهزائم. وكذلك كان الشعر متنفساً للناس يعبرون فيه عما في نفوسهم، وكان أيضاً وسيلة للترفيه والتسليه، وللتكسب من خلال مدح السلاطين والخلفاء والأمراء، حيث اشتهر عدد كبير من الشعراء منهم: ابن سناء الملك، وكمال الدين بن النبيه، وعمر بن الفارض، وأبو الحسين الجزار، وسراج الدين الوراق.

وشهدت هذه الفترة أيضاً حركة تأليف واسعة في التاريخ والسير والتراجم والطبقات، ونبغ مؤرخون كثر، منهم: ابن شداد صاحب سيرة صلاح الدين، وأبو شامة صاحب كتاب الروضتين وغيرهم.

هذا بالإضافة إلى الاهتمام بعلوم الدين والحديث والتفسير، والاهتمام بالخطابة والرواية وعلم البلاغة. حيث أظهرت الدراسة أسباب هذه الحركة النشطة في التأليف من

انتشار المدارس والجوامع في شتى أنحاء البلاد، وإلى اهتمام السلاطين والأمراء بتعظيم أهل العلم وتكريمهم للعلماء. ووفود كثير من العلماء وطلاب العلم من خارج مصر خاصة من العراق والأندلس، والذي ساعد على ازدهار الحركة العلمية والثقافية، في مصر هو المركز الذي احتلته مصر في ذلك الوقت، حيث سقطت بغداد على أيدي المغول، وتعرض الشام للغزو الصليبي، وتعرض الأندلس لحروب الاسترداد، لذا أصبحت مصر مركزاً لوفود العلماء وطلاب العلم.

وأما من الناحية الدينية فقد كان اهتمام السلاطين موجهاً إلى بناء المدارس والمساجد لتعليم الفقه والحديث، حيث أسسوا المدارس السنية في كل أنحاء البلاد، وذلك لمحاربة المذهب الشيعي والقضاء عليه، واهتم السلاطين كذلك ببناء الربط والخوانق للفقراء من صوفية ومتعبدين، حيث كانت الدولة تتولى الإنفاق عليهم. وقد تمتعت الطوائف الدينية غير الإسلامية كالنصارى واليهود والأقباط بالحرية الدينية وبسطة العيش.

وأشارت الدراسة إلى المصادر النقدية والبلاغية التي اعتمد عليها واستفاد منها كتّاب القرن السابع الهجري في مصر، حيث شكلت هذه المصادر مرجعاً رئيسياً لهؤلاء الكتّاب وذلك عندما أشار ابن أبي الأصبع المصري إلى المصادر إلى قرأها وأخذ منها عندما وضع كتابيه: تحرير التحبير وبديع القرآن. فجاء في الدراسة مدى هذه الاستفادة وهذا التأثر بمن سبقهم من خلال المباحث النقدية والبلاغية التي ناقشتها الدراسة..

وتناولت الدراسة المباحث النقدية والبلاغية لتبين كيف تناول هؤلاء الكتاب هذه المباحث وكيف تعاملوا معها، وما هي آراؤهم في هذه المباحث.

ففي المباحث النقدية التي استقرئت واستنتجت استنتاجاً من خلال ما جاء في أبواب كتبهم أظهرت الدراسة أنه كان لهم آراء تعتمد على النقد والتحليل لا على النقل فقط، فعلى

سبيل المثال يتخذ ابن أبي الأصبع المصري من استخدام الحشد البديعي في الشعر مقياساً للحكم والمفاضلة على شعر الشاعر، وذلك واضح عندما وازن بين بيت شعر له، وبيت شعر لابن الرومي، وقال بأن بيته أفضل لأنه ضم سبعة عشر نوعاً بديعياً، بينما بيت ابن الرومي ضم أربعة عشر لوناً من ألوان البديع.

وناقشت الدراسة المباحث البلاغية من بيان وبديع، كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والجناس والطباق... حيث كشفت الدراسة عن كيفية استفادة كتّاب القرن السابع الهجري ممن سبقهم من البلاغيين، وذلك أثناء تناولهم لهذه الأبواب من حيث المفهوم والتقسيم، ولكن ما يميزهم أنهم استفادوا من آراء من سبقهم، ولكن بالمقابل كان لهم رأيهم الخاص بهم فابن أبي الأصبع وابن الأثير الحلبي على سبيل المثال يعرض كل منهما لآراء من سبقه وتعريفاتهم، ثم يدلي برأيه وما يميز هذه الدراسات أيضاً أنها دراسات تطبيقية، وليست تنظيرية فقط، وشهد هذا القرن أيضاً جهداً مميزاً لابن أبي الأصبع في الدراسات القرآنية من خلال كتابه "بديع القرآن" حيث درس الألوان البديعية في القرآن، وكذلك وجد في هذا القرن ابن ظافر الأزدي الذي وضع كتاباً من اختياراته في التشبيهات سماه "غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات" حيث ضمنه المختارات الشعرية النادرة في التشبيهات حيث تطرقت الدراسة لهذه الجهود التي بذلت في هذا المجال والتي كان لها أثر كبير في الدراسات البلاغية فيما بعد.

المصادر والمراجع

١- المصادر

٢- الدواوين الشعرية

٣- المراجع العربية والمترجمة.

٤- الدوريات

٥- الرسائل الجامعية.

المصادر العربية:

- القرآن الكريم.
- الآمدي: الحسن بن بشر أبو القاسم، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق، السيد صقر، دار المعارف-مصر، ط٢، ١٩٧٢م.
- أبادي، الفيروز: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت.
- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق، أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٣م.
- الأزدي، علي بن ظافر:

بدائع البدائه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.

غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق، محمد زغلول سلام، مصطفى الجويني، دار المعارف، مصر، د.ت.

- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الفكر، ١٩٨٦م.
- الباقلاني، أبو بكر: إعجاز القرآن، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٨م.
- بردي، ابن تغري: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م،
- التنيسي، ابن وكيع: المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق، محمد يوسف نجم، د.ن، ١٩٨٤م.
- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥م.

- الجاحظ، عمرو بن بحر:

البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، د.ن، ط٤، ١٩٤٨م.

الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦م. .

- الجبرتي، عبد الرحمن بن الحسن: تاريخ الجبرتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

- الجرجاني، عبد القاهر:

دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م.

أسرار البلاغة، تحقيق: هـ، ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م. .

- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٦م.

- ابن جعفر، قدامة:

نقد الشعر، تحقيق، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨م.

- الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.

- الحاتمي، أبو علي:

حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق، جعفر الكتاني، دار الرشيد، العراق، ١٩٧٩م.

الرسالة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٥م.

- الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.

- الحموي، ياقوت:

معجم الأدباء، دار الفكر، ط٣، ١٩٨٠م.

- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، مكتبة محمد صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م.

- ابن خلدون، عبد الرحمن:

تاريخ ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م.

مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٨٤م. .

- ابن خلكان،أبو العباس أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٠م.

- ابن دريد، محمد بن الحسن: جمهرة اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م.

- الرازي، الفخر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق، سعد حموده، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٣م.

- الرماني، علي بن عيسى: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق، محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م.

- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م.

- السيوطي،جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: حسن المحاضرة، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨م.

- ابن شيث، عبد الرحيم: معالم الكتابة ومغانم الإصابة، تحقيق، محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

- الصابي، أبو اسحاق: رسالتان من التراث النقدي، رسالة الطيب بن علي بن عبيد في الدفاع عن الشعر، ورسالة أبي اسحاق الصابئ في الفرق بين المترسل والشاعر، تحقيق، زياد الزعبي، دار الكندي، اربد، ٢٠٠٤م.
- الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، دار فرانز شتاينر، فيبادون، ١٩٦٢م.
- طاليس، أرسطو:

فن الشعر، ترجمة تحقيق، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشاة المعارف، الإسكندرية، ط٣، د.ت.
- ابن عبد السلام،عز الدين: الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، دار الحديث، القاهرة، د.ت.
- العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله: المصون في الأدب، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٢م.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين، تحقيق، مفيد قميحه، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١م.
- أبو الفداء، عماد الدين اسماعيل بن علي: المختصر في تاريخ البشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم:

تاويل مشكل القرآن، شرحه، السيد أحمد الصقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، ط٣، ١٩٨٣م.

الشعر والشعراء، تحقيق، أحمد محمد شاكر، د.ن، ط٣، ١٩٧٧م.

- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق، محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١.
- الكتبي، ابن شاكر، فوات الوفيات، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت.
- ابن مالك، بدر: المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق، حسني يوسف، مكتبة الآداب، مصر، د.ت.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق، عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣.
- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن موسى: الموشح، تحقيق:علي البجاوي، نهضة مصر، د.ت.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: شرح ديوان الحماسة، نشره، أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.
- المصري، ابن أبي الأصبع:

تحرير التحبير، تحقيق، محمد حفني شرف، د.ن، ١٩٦٣م.

بديع القرآن، تحقيق: محمد حفني شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢م.

- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله:

البديع، تحقيق: أغناطيوس كراتشفوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٧٩م .

طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٥٦م.

طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق، عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ١٩٩٨م.

- المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٧٧م.

- المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي:

السلوك لمعرفة الدول والملوك، تحقيق، محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

الخطط، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

- ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، تحقيق، عيد مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

الدواوين الشعرية:

- ابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق، وشرح: أشرف عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- الأعشى، ميمون بن قيس : ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.
- البحتري، أبو عبادة: ديوان البحتري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.
- أبو تمام، حبيب بن أوس: ديوان أبي تمام، تحقيق: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.
- ثور، ابن حميد: ديوان حميد بن ثور، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للنشر، القاهرة، ١٩٥١م.
- ابن حجر، أوس: ديوان أوس بن حجر، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.
- الحطيئة، جرول بن أوس: ديوان الحطيئة، رواية وشرح: ابن السكيت، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠١م.
- ابن أبي حفصة، مروان: ديوان مروان بن أبي حفصة، تحقيق وشرح: أشرف عدرة، دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م.
- الحمصي، ديك الجن: ديوان ديك الجن، تحقيق: مظهر الحجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
- الخزاعي، دعبل: ديوان دعبل الخزاعي، شرح: مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٨م.

- ابن خفاجة، إبراهيم بن أبي الفتح: ديوان ابن خفاجة، دار صادر، بيروت للطباعة، ١٩٦١م.
- الخنساء، تماضر بنت عمرو: ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت، ط٧، ١٩٧٨م.
- الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، د.ت.
- ذو الرمة، غيلان بن عقبة: ديوان ذي الرمة، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ١٩٧١م.
- ابن ربيعة، لبيد: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.
- ابن الرومي، أبو الحسن بن العباس: ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م.
- ابن أبي سلمى، زهير: ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتحقيق: حجر عاصي، دار الفكري العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.
- ابن عطية،جرير: ديوان جرير، تحقيق، وشرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٠م.
- الفحل، علقمة بن عبدة: ديوان علقمة الفحل، تحقيق: السيد أحمد الصقر، المطبعة المحمودية، القاهرة، ١٩٣٥م.
- الفرزدق، همام بن غالب: ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت، د.ت.

- القيس، امرؤ :ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين: ديوان المتنبي، شرحه وكتب هوامشه: مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧م.
- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: ديوان عبد الله بن المعتز، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ١٩٩٧م.
- الملك، ابن سناء: ديوان ابن سناء الملك، شرح وتعليق: محمد عبد الحق، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد، ١٩٥٨.
- ابن ميادة، الرماح: ديوان الرماح بن ميادة، جمع وتحقيق: حنا حداد، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٢م.
- أبو نواس، الحسن بن هانئ: ديوان أبي نواس، شرح وتحقيق: مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٣م.
- الهذلي، أبو ذؤيب: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرح وتحقيق: أنطوينوس بطرس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م.
- الوأواء الدمشقي، أبو الفرج: ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.
- ابن الورد، عروة: ديوان عروة بن الورد، شرح: ابن ابن السكيت، قدم له: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- ابن الوليد، مسلم: ديوان صريع الغواني، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت.

المراجع العربية والمترجمة:

- إبراهيم، طه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، د.ت.
- أحمد، محمد الحسن: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، الفيصلية، مكة المكرمة، ١٩٨٥م.
- الإسكندري، عمر: سفدج، أ.ج: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مكتبة مدبولي،القاهرة، ١٩٩٠م.
- إسماعيل، عز الدين:التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢م.
- أنيس، إبراهيم وزملاؤه: المعجم الوسيط، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٢م.
- بدوي، أحمد: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغه العربية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.
- التونجي، محمد: التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي، دار طلاس، ١٩٨٧م.
- الجندي، علي: صور البديع، فن الأسجاع، دار الفكر العربي، د.ت.
- الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٤م.
- الجويني، مصطفى: البيان، فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م.
- جيدة، عبد الحميد: في قضايا النقد الأدبي عند العرب، دار الشمال، طرابلس ١٩٨٥م.
- الحاجري، طه: الجاحظ، حياته وآثاره، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.
- الحداد، محمد: صفحات من تاريخ مصر، السلطان المنصور قلاوون مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣م.

- الحديدي، عبد اللطيف: الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي الأول، د.ن، ١٩٩٥م.

- الحريري، محمود: مصر في العصور الوسطى من العصر المسيحي حتى الفتح العثماني، المكتبة المصرية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢م.

- حسين، عبد القادر: فن البديع، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٣م.

- الحسين، قصي:

الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ٢٠٠٣م.

النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠٠٣م.

- حلاوي، ناصر: الزوبعي، طالب: البلاغة العربية، البيان والبديع، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٩١م.

- حلمي، محمد: مصر والشام والصليبيون، د.ن، ١٩٧٩م.

- حمزة، عبد اللطيف:

الحركة الفكرية في العصرين الأيوبي والمملوكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

الأدب المصري من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.

- حمودة، سعد: البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٦م.

- حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٧٢، ٢٠٠١م.

- أبو الخشب، إبراهيم: في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥م.

- خفاجي، محمد عبد المنعم:

ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

خفاجي، محمد عبد المنعم: شرف ، عبد العزيز: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م.

- الخولي، أمين: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

- درابسة، محمود:

رؤى نقدية، دراسات في القديم والحديث، دار جرير، عمان، ط٢، ٢٠٠٣م.

التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة، إربد، مكتبة المتنبي، الدمام، ٢٠٠٣م.

مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة، إربد، مكتبة المتنبي، الدمام، ٢٠٠٣م.

ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، المركز العربي للنشر، إربد، ١٩٩٤م.

- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.

- ربابعة، موسى:

قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، دار الكندي، إربد، ١٩٩٨م.

جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة، إربد، ٢٠٠٠م.

- الرباعي، عبد القادر: في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر، عمان، ١٩٩٨م.

- أبو ريان، محمد: فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٠م.

- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة، محمد بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- أبو زايد، عبد الرزاق: في علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
- سالم، السيد: سالم، سحر: دراسات في تاريخ الأيوبيين والمماليك، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ٢٠٠٤م.
- السامرائي، مهدي: المجاز في البلاغة العربية، دار الدعوة، حماة، ١٩٧٤م.
- ستين، جيرارد: فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة، محمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- سلام، محمد زغلول:

تاريخ النقد والبلاغة عند العرب حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف،الإسكندرية، د.ت.

تاريخ النقد والبلاغة عند العرب من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.

الأدب في العصر الأيوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

الأدب في العصر المملوكي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار المعارف، الإسكندرية، ط٣، ١٩٥٢م.

- سلطان، منير:

ابن سلام وطبقات الشعراء، د.ن، ١٩٧٧م.

البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م.

- السمرة، محمود: القاضي الجرجاني، الأديب الناقد، المكتب التجاري للنشر، بيروت، ١٩٦٦م.

- السيد، شفيع:

التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٢م.

أساليب البديع في البلاغة العربية، رؤية معاصرة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

- الشايب، أحمد: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٢، ٢٠٠٣م.

- أبو الشوارب، محمد: الخويسكي، زين: موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٣م.

- شيخون، محمود:

الاستعارة، نشأتها وتطورها وأثرها في الأساليب العربية، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٧م.

الأسلوب الكنائي، نشأته وتطوره وبلاغته، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م.

- الصاوي، أحمد:

مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م.

فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

- ضيف، شوقي:.

البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٦٥.

عصر الدول والإمارات، مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د.ت.

الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٥م.

- طبانة، بدوي:

دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٦٩م.

قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٤م.

أبو هلال العسكري ومقاييسه النقديه والبلاغية، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

- طقوش، محمد: تاريخ الدولة العباسية، دار النفائس، بيروت، ١٩٩٦م.

- طه، هند: النظرية النقدية عند العرب حتى القرن الرابع الهجري، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨١م.

- عاشور، سعيد: مصر والشام في عصر الأيوبيين والمماليك، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م.

- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان ٢٠٠٦م.

- عبد الباقي، محمد فؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار القلم، بيروت، د.ت.

- عبد البديع، لطفي: بين البلاغة العربية والفكر الحديث، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.

- عبد الجليل، عبد القادر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ٢٠٠٢م.

- عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
- عبد المطلب، محمد:
البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة ناشرون، لبنان،١٩٩٧م.
- عبيد، حسن: مصر في أربعة عشر قرناً، الحكام في عهد عمرو بن العاص إلى عبد الناصر، دار النهضة العربية، ١٩٨٨م.
- عتيق، عبد العزيز:
تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، بيروت، ط٣، ١٩٧٤م.
في البلاغة العربية، البديع، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٤م. .
- أبو العدوس، يوسف:
البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر، عمان، ١٩٩٩م.
المجاز المرسل والكناية، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر، عمان، ١٩٩٨م..
- العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م.
- عصر، محمد طه: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ٢٠٠٣م.

- عطا، السيد: إقليم الغربية في عصر الأيوبيين والمماليك، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٢م.
- علام، عبد الواحد: البديع المصطلح والقيمة، مكتبة الشباب، ١٩٨٩م.
- أبو علي، محمد بركات:
مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، دار البشير، عمان، ١٩٨٨م.
- عمارة، محمد: الوسيط في المذاهب والمصطلحات الإسلامية، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- العماري، علي: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي، مكتبة وهبه، القاهرة، ١٩٩٩م.
- عواد، بولس: العقد البديع في فن البديع، تحقيق: حسن نور الدين، دار المواسم، بيروت، ٢٠٠١م.
- عياد، شكري: اللغة والإبداع، مبادئ في علم الأسلوب العربي، د.ن، ١٩٨٨م.
- عيد، رجاء:
فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
في البلاغة العربية، دار الطليعة، أسيوط، د.ت.
البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م.
- فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي، الأعصر العباسية، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨١م.
- فشل، أحمد: علم البديع، رؤية جديدة، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٦م.

- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.
- فياض، محمد: الكناية، دار المنارة، جدة، ١٩٨٩م.
- القط،عبد الحميد: في النقد القديم والبلاغة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.
- قطوس، بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١م.
- قلقيله، عبده: النقد في العصر المملوكي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م.
- أبو كريشة، طه: أصول النقد الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م.
- الكريطي، حاكم: معجم الشعراء الإسلاميين، مكتبة ناشرون، لبنان، ٢٠٠٥م.
- كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة، ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م.
- ماجد، عبد المنعم: الدولة الأيوبية في تاريخ مصر الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
- المجالي، جهاد: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٩٢م.
- محمد، هلال: صور للبديع بين الفن والتاريخ، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٩٣م.
- المرسي، محمود: مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٣م.
- مشايخ، أمل: أبو هلال العسكري ناقداً، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١م.

- المصري، محمد عبد الغني: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، ١٩٨٧م.
- مصطفى، عبد المطلب: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤م.
- مطلوب، أحمد: البلاغة عند السكاكي، مكتبة نهضة بغداد، ١٩٦٤م.

عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣م.

فنون بلاغية، البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م.

- مطلوب، أحمد: البصير، كامل: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط٢، ١٩٩٠م.
- معلوف، سمير: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٦م.
- مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م.
- المومني، قاسم: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.
- ناجي، مجيد: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- ناصف، مصطفى:

الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م.

نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط٢ـ ١٩٨١م.

- نايل، محمد: البلاغة بين عهدين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- هدارة، محمد مصطفى: مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

الدوريات:

- الجابري، محمود عابد: اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، عدد١، مجلد٦، ١٩٨٥م.
- دندني، إسماعيل: ظاهرة الغموض في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٢٥٣- ٢٥٤، ١٩٩٢م.
- ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، أبحاث اليرموك، العدد الثاني، المجلد الثامن، ١٩٩٠م.
- الزعبي، زياد: الترجمة وتوليد المصطلح، الميتافورا الأرسطية في النقد العربي، المنارة، عدد٢، مجلد٨، ٢٠٠٢م.
- ستيتكيفتش، سوزان: نحو تعريف جديد لعلم البديع، ترجمة، محمد أبو منصور، جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الجزء الأول، المجلد الأول، ١٩٩٩م.
- أبو العدوس، يوسف: النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب، الحولية الحادية عشرة، الرسالة السادسة والستون، الكويت، ١٩٩٠م.
- عنبر، عبد الله: تفاعل اللفظ والمعنى عند العرب في ضوء التماسك النصي، دراسات الجامعة الأردنية، عدد٣، مجلد٢٢، ١٩٩٥م.
- عيد، رجاء: بواكير المصطلحات النقدية، قراءة في كتاب ابن سلام "طبقات فحول الشعراء" فصول، عدد٢، مجلد٦، ١٩٨٦م.
- المجالي، جهاد: مفهوم البيان عند الجاحظ، مجلة جامعة دمشق، عدد٣، مجلد ١٦، ٢٠٠٠م.
- هدارة، محمد مصطفى: الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، فصول، عدد١، مجلد ٦، ١٩٨٥م.

- **الرسائل الجامعية:**

- البركات، عمر: مذهب الغلو في الشعر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٩م.
- حسين، منتهى: المصطلح النقدي في عيار الشعر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٠م.
- سعادة، رنا: الإشارة في البلاغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ٢٠٠١م.
- عبيدات، شهر: الغرابة في النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ٢٠٠٢م.
- القضاة، يحيى: المصطلح النقدي والبلاغي في كتاب "تحرير التحبير" لابن أبي الأصبع المصري، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٨م.
- كوافحة، رولا: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب "جوهر الكنز" لابن الأثير الحلبي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٨م.

Abstract

By Jamal mohd. Saleh hasan

Ph D. Arabic / literature and criticism

Supervised By: Prof Dr. Mahmoud Darabseh

This study titled "Efforts in criticism and rhetorics in Egypt of the Seventh Hijri century". Aims to disclose such efforts that were exerted in the Arabic literature discipline especially in criticism and rhetorics areas. Both are important in critisim and rhetorics historical studies over centuries. Critics as well as rhetoricians showed great interest in studying forms and styles of rhetoric in the Arabic literature be it in poetry or prose. Such interest brought forth studies and works in both areas of criticism and rhetoric leading to their great development.

In the ٧th H century, efforts in rhetoric and criticism were closely linked to previous efforts. Ibn Abi El-Asba' Al Masri in the introduction to his two books "tahreer Al-Tabbir" and "badee' Al Quran" cites forty references that he benefited from when authoring his books. The same is true of Ibn Al Atheer Al-halabi in his book "Jawhar Alkinz" such efforts are them a complementary to previous efforts in the discipline. Studies in rhetorics and litrary criticism have developed over centuries. Although rhetoric and criticism disciplines were merely scattered citations in books like those of Al Jahiz's "Al. Bayan Waltabyeen", they later began to take on a new dimension with more particular attention paid to them especially with the emergence of Quranic studies that approached rehetoric and eloquence in the Holy Quran to provide evidence that it is miraculous in style and composition which are unrivalled and beyond compare with other literary forms including poetry. Such studies in Quranic rhetoric would also deal with criticism issues like Al-Rummani's

message in "Al-Nakt fi Ejaz Al-Quran" and Al-Baqillani's "Ejaz Al Qura'n"

In the fourth Hijri century, there appeared studies that could be referred to as systematic, scientific, and objective. Such studies were established on objective and scientific grounds through striking balances, making preferences and comparisons between poets. At this point then there was a trend towards specialization that led to judging in favour of a poet rather than the other Hence, literary criticism moved from the stage of partial appreciation literary criticism to a systematic, scientifc and objective one based on justification and explanation before judging one poet to be good or poor thus making a favorable preference.

Those studies kept developing to reach a peak in the fifth hijri century as attested in Al Jurjani's two books. Dala'el A;ekaz" and Asrar Al Balagha". Al-Jurjani made great advances in literary criticism and rhetoric in that his studies were based on thorough analysis of Quranic and literary texts. For him it wasn't enough to theorize, but he was particularly attentive to practise. His efforts culminated into the theory of composing poetry and the meaning of meaning.

In the sixth Hijri century, studies went into further complications limitations and partitioning according to logic. Such approach was first introduced by Al Fakhr Al-Razi in his book "Nihayat Al-Ejaz fi Dirayat Al Ejaz" and it reached a peak in Al – Sakaki's book 'Miftah Al-ulum' who turned rhetoric into a canonized and complicated science Al-Sakaki directed his attention to limitations and partitions, depended on philosophy and logic thus putting a freeze on rhetoric by his act as would most scholars agree studies after Al-Sakaki's showed interest in the book of "Miftah" providing a summary and explanation.

In the seventh Hijri century, studies into rhetoric and literary criticism flourished as many titerary works appeared in Egypt showing

interest in rhetoric and literary criticism. Two of such many works were Ibn Abi Al-Asba's two books, "Tahreer Al Tahbeer" and "Badee' Al – Quran".

In Ibn Zafer Azdi's two books "Badae albadaeh" and "Ghara'eb al tnbeehat a'la ajae'b altashbihat" Ibn Shith's book. "Ma'alem Al kitaba wa maghanem Al-isa'aba" , Izziddin bin Abdulsalam in his book "Al Ishara illal eejaz" , Badr bin Malek in his book "Al- Misbah" , and Ibn Al. Atheer Al – Halbi's book" Jawhar Alkanz" such works bear witness that in Egypt the literary criticism and rhetoric movement as infull bloom and that there was particular attention to the importance of literature. Such books further contained rich material and chapters full of terms and issues focusing on rhetoric and literary criticism. They neither came out of the blue nor by coincidence. Rather, they were connected to previous studies and availedfrom them. Their authors presented their own points of view, reviewed works of previous authors yet had their own say. The efforts that emerged in Egypt in the seventh hijri century are a link in a chain connecting previous efforts to those that came after and benefited later scholars.